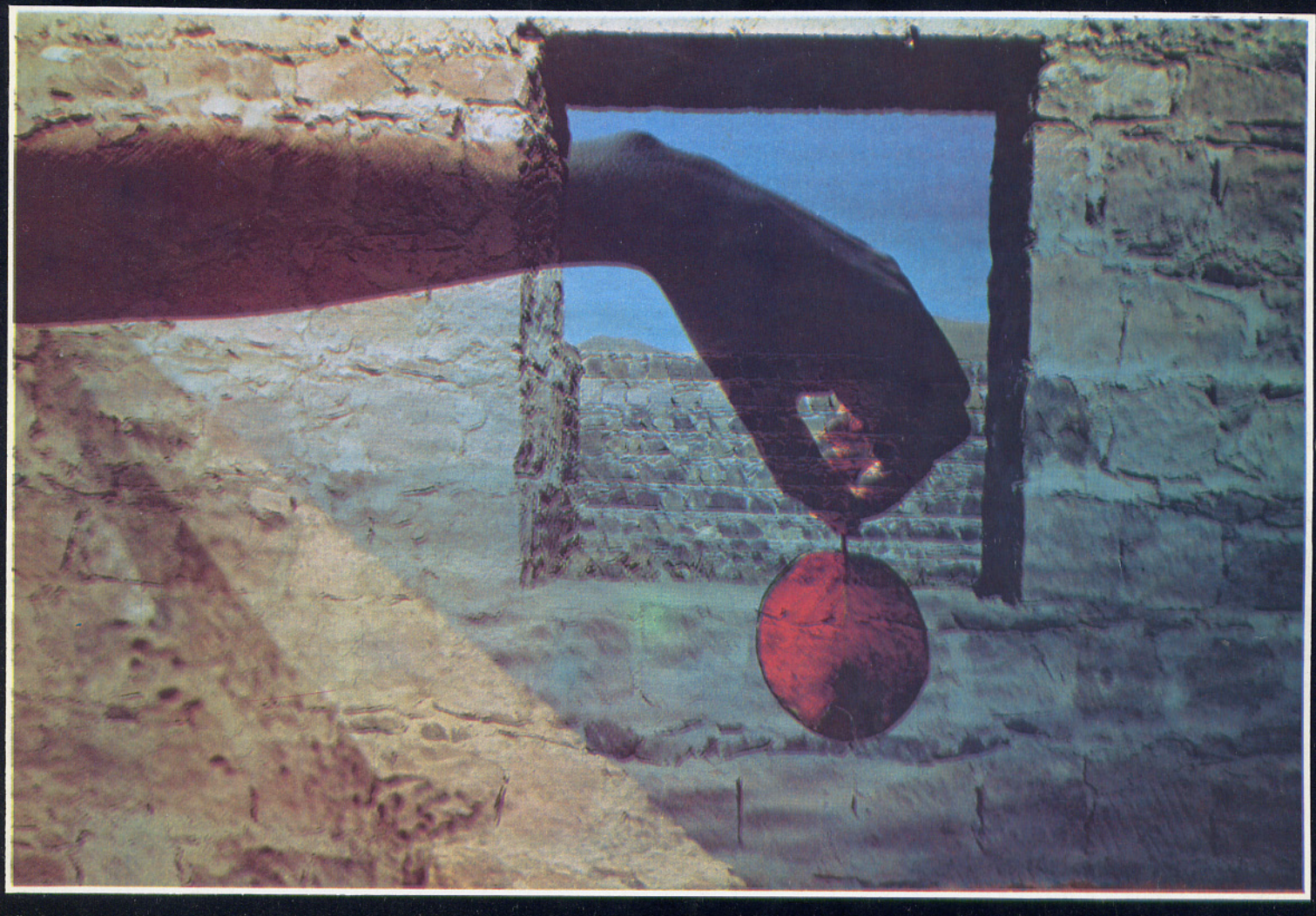
ISSN 0371-4284

# СОВЕТСКОЕ ФОТО 90 4

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



Kharek.com
СВОБОДНЫЙ ФОРУМ ХАРЬКОВА

**ГЕННАДИЙ РАТУШЕНКО**
(ДУШАНБЕ)
ОЗЕРО САРЕЗ

# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР АПРЕЛЬ 1990



**Главный редактор**
СУСЛОВА О. В.

**Редколлегия:**
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

**Художник**
МАРКАРОВА И. П.

**Художественный редактор**
ПЕТРОВА Э. С.



**Адрес редакции:**
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
**Телекс**
411421 PERO SU
FAX 200-42-37
**Телефоны:**
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 08037
сдано в набор 20.1.90
подп. в печать 27.02.90
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2439
тираж 235 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Государственного
комитета СССР
по печати.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.


НА ОБЛОЖКЕ:
**БОРИС МИХАЙЛОВ**
(ХАРЬКОВ)
ИЗ СЕРИИ «КРАСОТА»

В НОМЕРЕ:


НАШИ **ФОТО**ПУБЛИКАЦИИ — **2**
И. Китаев, З. Грамши **Без ретуши и кадрировок**

ИНТЕРВЬЮ «СФ» — **6, 15**

**ФОТО**ПУБЛИЦИСТИКА — **8**
Л. Шерстенников **Анатолий Собчак в Кремле и дома**

**ФОТО**ДЕБЮТ — **12**
В. Зотов **Неиссякаемая тема**

**ФОТО**КОНКУРСЫ — **26**
**«Любовь»**
**27**
**«Чудо из чудес»**
**42**
**Советские призеры конкурса «Цейс-Практика-1989»**

**ФОТО**ТВОРЧЕСТВО — **16**
А. Слюсарев **Не переигрывая...**
**23**
Н. Медведева **Ожидание света**
**28**
В. Антощенков **Мозаика городской среды**

**ФОТО**ВЫСТАВКИ — **20**
И. Богданова **«Новые начинания» открывают сезон...**

**ФОТО**ТЕОРИЯ — **25**
Г. Колосов **Искусство изображать**

**ФОТО**ЛЮБИТЕЛЬСТВО — **32**
**Фотоюниор**

**ФОТО**НАСЛЕДИЕ — **34**
А. Дьяченко **Снимки художника Альфонса Мухи**

**ФОТО**ТЕХНИКА — **36**
**Конкурс «10000 технических идей»**
**38**
Е. Фролов **Электронные фотовспышки**
**40**
А. Баканов **Четыре времени года**

ИНТЕР**ФОТО** — **44**
А. Тарханов **Случайная встреча**

**ФОТО**БИБЛИОТЕКА — **48**
Л. Аннинский **На балу муз**



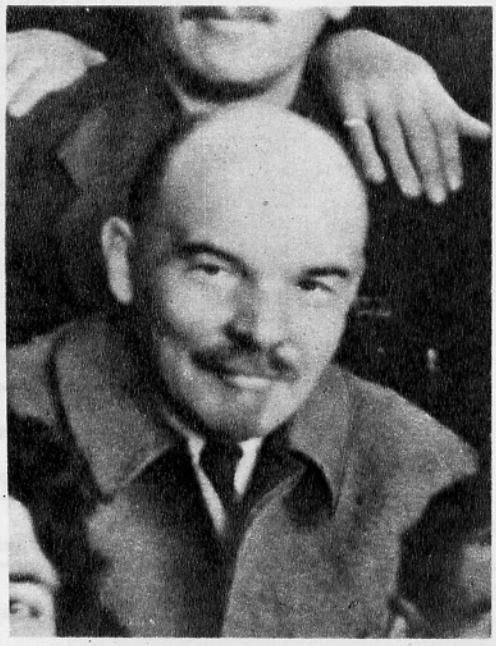
© «СОВЕТСКОЕ ФОТО», 1990

# Без ретуши и кадрировок

В. И. ЛЕНИН ВО ВРЕМЯ РАБОТЫ IV СЕССИИ ВЦИК IX СОЗЫВА В КРЕМЛЕ. 31 ОКТЯБРЯ 1922 г.
ПОЛНЫЙ ОТПЕЧАТОК И ПУБЛИКОВАВШАЯСЯ РАНЕЕ ВЫКАДРОВКА ИЗОБРАЖЕНИЯ В. И. ЛЕНИНА

**Дорогие читатели! Впервые на страницах нашего журнала эти фотографии с изображением В. И. Ленина публикуются в полном виде, без ретуши и кадрировок. Оригиналы представлены Центральным партийным архивом ИМЛ при ЦК КПСС.**
**Снимки входят в новое издание кинофотоленинианы, предпринятое Институтом марксизма-ленинизма к 120-й годовщине со дня рождения Владимира Ильича. Вот что рассказали нам об этом издании сотрудники института.**

Фото- и киноизображения Ленина — бесценные документы, отображающие жизнь и деятельность вождя революции, события первых пяти лет социалистического государства, его становление и упрочение.
На фотографиях мы видим Владимира Ильича сосредоточенным за работой, среди сотрудников и сподвижников, в редкие минуты отдыха, в кругу семьи. Как известно, Ленин не любил сниматься, специально позировать перед камерой. Поэтому в кинофотоленинниане большую часть составляют групповые снимки, сделанные репортерами на съездах, конференциях, митингах, в моменты других общественных событий.



Первым крупным изданием фотоленинианы был альбом «Ленин. Сто фотографических снимков» (М.: Госиздат, 1927). Потом, в годы культа личности Сталина, издание ленинских альбомов было приостановлено. Возобновилось оно лишь со второй половины 50-х годов.
К 100-летию со дня рождения Владимира Ильича (1970) вышел фундаментальный сборник «Ленин. Собрание фотографий и кинокадров» в 2-х томах. Однако это издание несло в себе следы застойного периода. Многие групповые изображения, на которых запечатлены «враги народа», публиковались не полностью, а в виде фрагментов. Иногда же с групповых снимков воспроизводились лишь выкадровки изображений одного Ленина. Так многие сподвижники Владимира Ильича остались «за кадром», они оказались как бы вычеркнутыми из истории.

**Л. ЛЕОНИДОВ** В. И. ЛЕНИН НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ ВО ВРЕМЯ ДЕМОНСТРАЦИИ ТРУДЯЩИХСЯ, ПОСВЯЩЕННОЙ ПРАЗДНОВАНИЮ 2-Й ГОДОВЩИНЫ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ, 7 НОЯБРЯ 1919 г. ФРАГМЕНТ, ПУБЛИКОВАВШИЙСЯ РАНЕЕ, И ПОЛНЫЙ ОТПЕЧАТОК

Второе издание этого альбома (1980) сохраняло недостатки своего предшественника, искажая принципы публикации исторических источников.

Новое, 3-е издание будет самым полным и точным. В него включено 364 фотографии из 410, имеющихся в фонде Центрального партийного архива. Выпущено оно будет издательством «Плакат».

Главное достоинство издания — передача подлинности и идентичности фотооригиналов, без ретуши и кадрировок. Все групповые фотографии и кинокадры воспроизводятся со всей площади негативов, в абсолютном соответствии с подлинниками. Многим людям, сфотографированным рядом с Владимиром Ильичем, возвращены имена. Так восстановлена историческая правда.

В альбом не вошли лишь фотографии, которые из-за низкого технического качества не поддаются воспроизведению полиграфическим способом.

Третьему изданию альбома предшествовала большая исследовательская работа, в результате которой были устранены неточности датировок и авторства некоторых снимков, установлены имена отдельных лиц на групповых кадрах.

В. И. Ленина фотографировали многие профессионалы и фотолюбители. Однако не все фотографы подписывали свои работы, поэтому ряд снимков, выполненных с большим искусством и любовью, к сожалению, остаются без авторства до сегодняшнего дня. Таких фотографий в фонде более 45. К ним относятся, например, уникальная фотография, запечатлевшая В. И. Ленина на заседании Учредительного собрания в Таврическом дворце в январе 1918 года, первая фотография заседания Совета Народных Комиссаров в Петрограде в начале того же года. Неизвестным остался и автор замечательной съемки В. И. Ленина на Всероссийском коммунистическом субботнике в Кремле 1 мая 1920 года.

Основная же часть фотоленинианы поименована. Ее ядро составляет серия снимков профессиональных фотохудожников и фоторепортеров: М. Наппельбаума, П. Жукова, П. Оцупа, В. Буллы, Л. Леонидова и других. Серией фотографий последнего периода жизни Ленина в Горках мы обязаны его младшей сестре — М. И. Ульяновой.

Новое издание фотографий В. И. Ленина, рожденное в условиях перестройки и гласности, станет для широкого круга общественности свидетельством революционного обновления и нового мышления.

И. КИТАЕВ, зам. директора ИМЛ при ЦК КПСС,
З. ГРАМШИ, зав. секцией кинофотодокументов ИМЛ при ЦК КПСС

**Л. ЛЕОНИДОВ** В. И. ЛЕНИН В ГРУППЕ ДЕЛЕГАТОВ IX СЪЕЗДА РКП(б), 1920 г. ФРАГМЕНТ, ВОСПРОИЗВОДИВШИЙСЯ РАНЕЕ, И ПОЛНЫЙ ОТПЕЧАТОК

**Л. ЛЕОНИДОВ** В. И. ЛЕНИН ПОСЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ПЕРЕД КРАСНОАРМЕЙЦАМИ, ОТПРАВЛЯЮЩИМИСЯ НА ПОЛЬСКИЙ ФРОНТ, БЕСЕДУЕТ С Л. Д. ТРОЦКИМ И Л. Б. КАМЕНЕВЫМ. 5 МАЯ 1920 г. ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

**М. УЛЬЯНОВА** В. И. ЛЕНИН В ГОРКАХ. ЛЕТО 1923 г. ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

**Редакция «СФ» продолжает в этом номере публикацию откликов на Всесоюзную выставку в Манеже, посвященную 150-летию фотографии (см. № 3). По мнению редакции, многие суждения, высказанные авторами публикуемых материалов, носят субъективный и весьма категоричный характер. Однако в каждом из них, несомненно, присутствует и конструктивная критика, которая может оказаться полезной для организаторов будущих выставок подобного масштаба. «СФ» готово предоставить слово и тем, кто придерживается иной точки зрения на проблемы фотографических экспозиций.**

**ВАЛЕРИЙ СТИГНЕЕВ,**
секретарь Союза фотохудожников СССР

«Фотовыставка ... Нет, фотофестиваль» — так называлась печатная информация, которую раздавала дирекция накануне открытия, и только позже стал понятен смысл этих слов: не выставка, другие — фестивальные заботы одолевали администрацию. Экспозиция смотрелась как громадный семейный альбом, вроде того, что был выставлен в одной из витрин. В этом воображаемом альбоме сначала шли предки — далекие и близкие; открывались незнакомые страницы давно прошедшей жизни; радовало глаз искусство пикториалистов, резким диссонансом обрывала его мирное течение хроника бурных потрясений...
Как это часто бывает, между альбомными листами попадались пачки вложенных карточек со своим, порой интересным беспорядком. Нить целого терялась, оно дробилось на частности. Но и в этой мозаике подробностей проступал некий замысел, особенно, если зрителю удавалось разобраться в обступивших его стендах. А сделать это без указателей, поясняющих надписей было довольно трудно.
Попытка показать различные течения и направления в отечественной фотографии, само движение фотографической мысли — приходится это признать — не удалась. Да и была ли такая попытка? Чтобы она состоялась, ответственная инстанция — фотокомиссия, оргкомитет, та же дирекция — должна была прежде всего признать такую экспозицию произведением особого, выставочного искусства и, значит, создавать ее по законам такого искусства. Со всеми вытекающими требованиями к отбору, дизайну, монтажу. Только тогда можно рассчитывать на высокий результат.
Мешала тьма разнообразных причин, но была и остается одна, та, что касается нас всех: некая косность, породнившаяся с нетерпимостью к иному, неосвоенному, непонятому. Однако отдадим выставке должное — «иного» показано немало, и это главное достижение, что бы там ни говорили строгие критики. Широкий зритель был даже слегка ошарашен: как, и у нас есть такое?
Жаль только, что хронологический подход позволил благополучно потерять заметную часть экспозиционной площади в самом начале Манежа: потерю пришлось компенсировать потом, в современном разделе, втискивая снимки на стенды по двойной норме. Несколько неожиданно центральное положение заняла диковинная штуковина, призванная олицетворять растянутый на ползала мех фотоаппарата. В красивой перспективе место его «объектива» занял женский портрет работы В. Малышева, невольно превратившийся в идейный и смысловой центр всей экспозиции. Для стиля, который предпочитал мастер, работа эта образцовая. Но даже и ей трудно справиться с ролью «фотографической Музы», тем более — символа светописи. Вокруг своеобразного тунеля из чёрных перегородок (этого самого «меха») в замысловатом танце застыли разного размера стенды, образовав подобие лабиринта, мало приспособленного для осмысленной демонстрации фотографий.
Трудно сказать — подкачало ли техническое задание, спущенное дизайнерам, или им опыта не хватило, только зрителям сложно было совладать с лавиной обрушившихся на них снимков. Все-таки почти две тысячи кадров! Если на каждый только взглянуть (пусть хоть на секунду), уйдет полтора часа. А если хочется рассмотреть?
Конечно, все подряд не рассматривали. Были какие-то точки, где зрители толпились, и картина повторялась изо дня в день. Это тоже любопытная задача — понять, что же им так полюбилось. Как раз здесь начинается социология фотографии.
И для специалистов, и для зрителей она остро поставила не новую, но от этого не менее жгучую проблему понимания фотографии. Ее истолкования. Ведь это иллюзия, что раньше все было понятно. Фотографический язык, на котором объясняются фотографы, вот уже полтора века обновляется и временами весьма радикально. Допустим, раньше смотрели, боясь пошелохнуться, прямо в объектив, отсюда стилистика старых портретов. Смотрят в объектив и теперь, когда автор сознательно подчеркивает контакт модели с камерой и извлекает из этого иного рода эстетический эффект. Другой автор обыгрывает какие-то моменты позитивного процесса — ищет содержательный ракурс в самом фотоизображении, третий имитирует неумелость любительского снимка, четвертый — деформирует фотобумагу так, чтобы изображение виделось как бы через фильтр из сломов и сгибов... Каждый добивается остроты восприятия, пуская в ход хорошо известный в искусстве прием остранения. Годится то, что нарушает привычную норму, сложившийся стереотип, а иначе трудно (да и невозможно) передать новое содержание, которое несет жизнь.
Новое содержание, а еще прежде новая форма, вызывает у части зрителей (и фотографов тоже) неприятие, протест. И понятно отчего. Гораздо комфортнее, когда тебя ничто не задевает и не надо ломать голову, зачем это сделано и почему.
В 1979 году на обсуждении работ казанских фотографов один уважаемый мастер говорил: мне это непонятно. Непонятной была социальная фотография, все-таки пробившая себе дорогу! И сегодня мы слышим то же самое: мне это непонятно. Помилуйте! Десять лет прошло, за это время среднюю школу заканчивают. Может быть, и нам следует подучиться, да побыстрее. А то ведь опять отстанем.

**ВСЕВОЛОД ТАРАСЕВИЧ,**
фотокорреспондент АПН

Ловлю себя на том, что в разговоре о выставке повторяющейся степенью будет превосходная: размеры, удачи, огорчения — все Очень.
Фотографии 150 лет — большое событие, очень большое. Отмечал его весь цивилизованный мир. Ждали, готовились к дате и мы — профессионалы, любители, публика. Центральный выставочный зал — лучший в Москве. Не часто в прошлом фотографию пускали в Манеж, последний раз, помнится, гостила там она пять лет назад.
У многих еще на памяти: «Интерпресс»... «Юбилейная»... «Советский Союз в художественной фотографии»... «Спорт»... — одно событие масштабнее другого, и всегда это были праздники, торжество Фотографии! Тогда еще неведомы нам были понятия «бизнес», «шоу»... (тут мой нетерпеливый оппонент, досрочно вступая в полемику, конечно, вспомнит ветхий анекдот о старушке на Неве: «Разве это волны?!.. Вот в наше время были волны!..»). Хотя по возрасту я и подстать старушке, однако, ностальгия по «доброму старому времени» на том и кончается.
Я вошел в выставочный зал, отмобилизовав все возможные добродетели — объективность, доброжелательность и терпимость, зная, что и как в наше время достается и свершается. Не скрою: готов был ко всему. Но первое же впечатление, как говорится, превзошло ожидания. Показалось, что выставка уже разбирается, или, наоборот, остался неубранный реквизит от предыдущей: под сводами огромного вокзального зала в разных местах торчали непонятные конструкции. Присмотревшись, заметил, что решетки эти, напоминающие космические солнечные батареи, прикрывают сверхгигантские фотографии. Ни сюжет, ни исполнение их не давали ответа: зачем, почему?
Вскоре чудо космическое затмилось земным: началась экспозиция, открылся ряд истинных раритетов, подлинных знаков истории — фотографической и людской. Такого мы еще не видели. Трудно было сдержать эмоции: «браво» создателям и поклон!
Однако путаный лабиринт последующих разделов (а это уже пошло наше время) восторги быстро охладил. Фразу: «Такого мы еще не видели»,— пришлось повторять не один раз, увы, лишь со знаком «минус». Нет места для подробного анализа. Вот лишь беглый обзор общего характера: полнейший сумбур, надерганные из серий сюжеты (произвольно к тому же кадрированные); винегрет из шедевров классики, вперемешку с ними — острые социальные очерки — образцы блестящего репортажного мастерства молодых фотожурналистов. И все бессистемно, скученно, серо... Силюсь, однако, понять: может быть, хаос и есть концепция, ну, скажем, современная интерпретация Времени? Увы, косвенные признаки убеждают, что ни глубоких мыс-

лей, ни высоких целей творение авторов экспозиции в себе не несет: кустарная развеска, до боли примитивное крепление работ грубыми кнопками (такого не видывал даже в провинциальных фотоклубах!), прямо-таки торжество безвкусицы и дилетантства. Одним словом, горько. Даже очень. Когда еще подойдет очередная праздничная дата?.. И найдем ли к тому случаю настоящих профессионалов?..

**ИРИНА СТИН,**
фотохудожник

Сто пятьдесят лет фотографии и юбилейная выставка. Великое событие в содружестве искусства. Юбилея ждали, к нему готовились. Своевременно появились афиши и транспаранты, приглашая на праздник фотографии...
С месячным опозданием открылись, наконец, двери Манежа. Оставим на совести устроителей скомканную и безрадостную процедуру открытия. Пойдем смотреть главное, ради чего пришли.
Экспозиция четко делится на три части: вся левая половина выставочного пространства отведена под фотографию старинную. Здесь все соразмерно и спокойно, как в устройстве экспозиции, так и в подборе материала. Фотографии подобраны редкие, уникальные, доселе невиданные — в них история жизни страны. Здесь возникает мысль о необходимости большого фотомузея, куда могли бы быть собраны эти замечательные документы времени. Хорошо, что их сберегли, но хранится все это богатство в запасниках, скрытое от глаз широкого зрителя.
Правая половина Манежа резко делится на два чуждых друг другу мира: фотография и... плутография. Экспозиция построена так, что зритель сразу попадает в этот плутографский отдел, оказавшийся первым на его пути. Это — несомненный расчет на то, что до настоящей фотографии он не дойдет — устанет.
А там, в конце, как раз и сгрудилась вся история советской фотографии, за все семьдесят лет. Славные имена, золотые слитки отечественной фотографии. Правда, им тесно, мало места. Им и всего Манежа было бы мало. Но не об этом уж, о другом: как представлены мастера и почему им не хватило места. Что есть настоящая фотография? Это — самопожертвование, служение делу, любовь к нему. Вспомнить ли фотографии времен сталинских, когда фотограф должен был приложить максимум таланта, находчивости, смелости, чтобы снять материал искренний, честный (пример — замечательная фотография Бориса Игнатовича «Беспризорники на первомайском празднике», 1929 год)?
Вспомнить ли военных корреспондентов, вынесших на своих плечах всю меру тяжести человеческих страданий? Съемки в наши дни Афганистана — жестокой и длинной войны в мирное «застойное» время?..
Походы на Северный полюс, уличные перестрелки в Ливане, Никарагуа, трагедия Армении — горе, боль, опасности, сострадание — все должен вынести сам снимающий, чтобы удержать событие для людей, для будущего. Собственно, любое творчество всегда требует всего человека, его сил, его времени, его способностей. Умели работать наши классики, хоть многие ушли теперь и некому за них постоять. Притертый стендом, одинокий снимок Родченко — не к теме, не к месту, вообще словно случайный. И это — Родченко! Мастер, вошедший в мировые антологии, выдающийся художник, плакатист, фотограф. Однако на выставке, посвященной отечественной фотографии, места ему не нашлось.
Игнатович — соратник Родченко и Кукрыниксов, мастер из мастеров! Его стенд организован шутовски: в центре держит экспозицию голая спина фотографии «В бане», а справа и слева — лучшие, классические работы — разбросанные как бы между прочим. Альперт представлен одной фотографией.
Живущие сегодня мастера — тоже обижены и удивлены. Ведь эта выставка — отчет за жизнь. Где же он? Зритель ждет, ищет имена. А. Гаранин представлен одним снимком. Почему? В. Тарасевич — два снимка раскиданы в разных местах. Фотографии И. Гневашева раскиданы и смешаны с чужими работами, Н. Свиридовой и Д. Воздвиженского — слились в одно цветовое пятно с кадрами других авторов...
Оставим весь ералаш экспозиции советского периода на совести ее организаторов — возможно, что им не хватило лишнего месяца, чтобы разобраться с отечественными архивами.
Вот мы и подошли к скандальной части экспозиции: к плутографии. Здесь собраны работы людей, которые не утруждали себя ни состраданием, ни поиском ракурсов и точек съемки, ни риском.
Для тех, кто еще не читал киноповесть А. Кабакова «Невозвращенец», я хочу сказать: если вы не хотите погибнуть в хаосе, если вы не хотите, чтобы ваши дети расплатились за ваши игры с искусством, остановитесь, опомнитесь, снимите шутовские костюмы. Вдумайтесь, так ли это забавно, когда взрослые дяди снимают штаны, чтобы сфотографироваться; так ли многозначительна становится актовая фотография, если ее замарать анилином. Что это, как ни банальная порнография, поданная под видом открытия.
Смойте грязь с негативов; закройте зонтик, ибо сидеть под ним в комнате — глупо; бросьте на помойку рамы от телевизоров, ибо обрамляя ничто — ничего не получите; выкиньте вон зацарапанные, засвеченные, недодержанные «фотки»; не томите зрителя многословием надписей; не режьте плохую фотографию веером — она не станет от этого лучше; не снимайте зады и другие части тела — здоровому человеку это неинтересно.
Снова возвращаюсь к призыву о разуме: остановитесь, не гоните опозоренную вами музу по улицам и площадям! Напрасно думать, что, разложив сейчас потерявшуюся в дебрях застоя и антизастоя сбитую с толку душу, устроители этого шоу не соберут угли на собственные головы и головы своих детей. Как показывает история, расплата приходит тогда, когда исправить уже ничего нельзя. Подумайте об этом.

**ВАЛЕРИЙ ГЕНДЕ-РОТЕ,**
фоторепортер

Если вы приходите к кому-то в гости, то, как человек воспитанный, ведете себя так, как принято в этом доме,— садитесь не на пол, а на стул, едите не руками, а при помощи вилки и ножа, и т. д. Очевидно, и в Манеже существуют установившиеся правила, которым должны следовать (и до сих пор следовали) экспоненты: если вам выделена определенная экспозиционная площадь — будьте любезны в нее вписаться. Не помещается — снимите какую-то работу. Все просто. И тем не менее стенды, на которых представлен так называемый фотографический авангард, оказались буквально напичканы работами, появившимися здесь уже после того, как отборочная комиссия вынесла свое решение. Вообще этот «авангард» вызвал много споров и нареканий у людей, занимающихся фотографией в классическом понимании этого симбиоза техники и искусства.
Лично я в этом наисовременнейшем и наилюднейшем направлении мало что понимаю. Мне почему-то кажется, что глубокомысленные «авангардные» произведения создают люди, не знающие азов фотографии и поэтому ни на что другое неспособные.
Нет, я не против того, чтобы кто-то портил фотографические материалы, иначе ничему научиться нельзя. Однако нельзя же и уничтожать в столь ужасающих количествах.
Кроме того, место, отведенное этой фотографии в выставочном зале, явно не согласуется с той ролью, которую она играет.
К сожалению, у членов отборочной комиссии был очень небольшой выбор теплых, человеческих фотокадров. Все ударились в сплошной «негатив». Да, хорошего в нашей жизни сейчас мало, но не может же репортер смотреть на мир столь узко. Мы же стремимся к чему-то лучшему, хотим построить культурное общество, а потому должны замечать вокруг не одни «помойки»...
Совершенно непонятно, чем руководствовались те, кто развешивал фотографии. Военный раздел выглядит очень небрежным. Экспозиция начинается почему-то со снимка Родченко «Пионер трубит в горн». Почему? С какой стати? Если это и вызывает какие-то ассоциации, то вовсе не те, которые закладывал в этот снимок автор.
Странно смотрятся и некоторые разделы современной фотографии. И что наиболее прискорбно — на выставке не заметно любви к людям, отдавшим фотографии всю жизнь.

**ЮРИЙ ТРАНКВИЛЛИЦКИЙ,**
старший преподаватель ВГИКа

Что и говорить, труд в эту экспозицию вложен огромный. Спасибо устроителям и организаторам ее. Впрочем, а кому конкретно? Кто авторы? Где это написано? Конечно же, для выставок такого рода и такого масштаба надо ввести за правило вешать у входа табличку с фамилиями тех, кому можно сказать спасибо или предъявить те или иные претензии.
Не очень четко читаются разделы выставки — а ведь у посетителей разный уровень образования и воспитания, в том числе и фотографического. Для человека же, вообще впервые попавшего на такую вы-

*Окончание см. на стр. 15*

Лев Шерстенников **Анатолий Собчак в Кремле и дома**

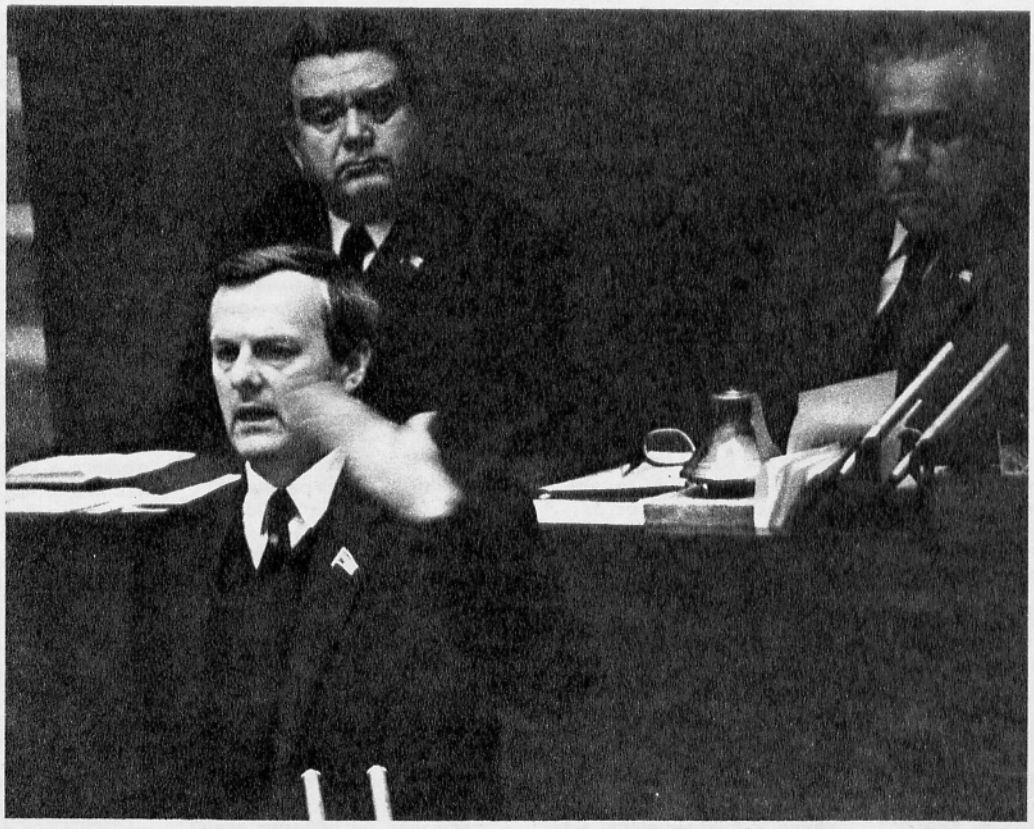
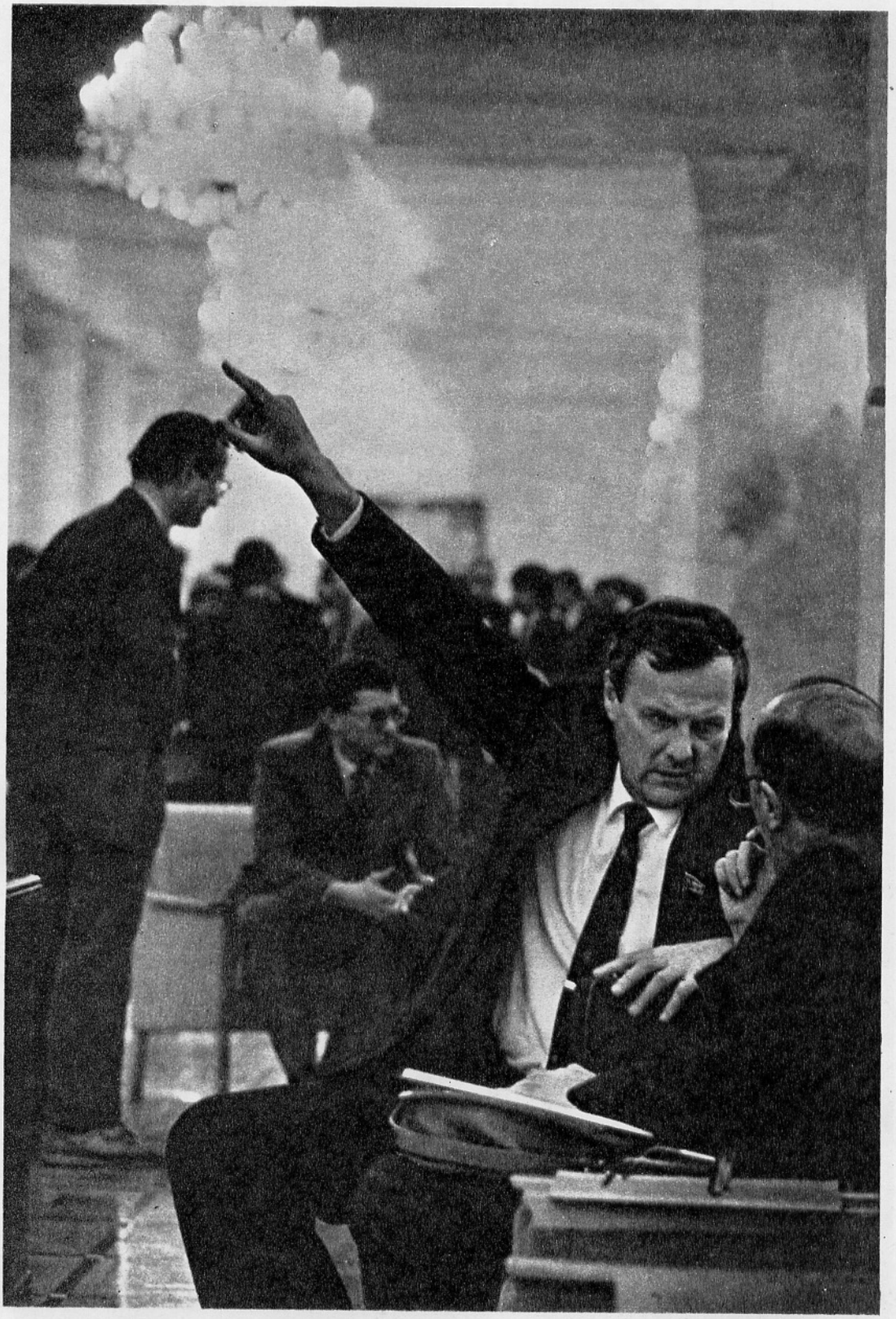


ФОТО **ЛЬВА ШЕРСТЕННИКОВА**



Не в первый раз приходится задавать самому себе вопрос: почему твой выбор остановился на том или ином человеке, почему именно его жизнь ты будешь разбирать на отдельные фазы-фотографии, и из этой мозаики складывать образ, то есть конструировать уже свое представление о нем. Субъективность оценки в подобном процессе не только не исключена, но даже желательна. Хотя почему? Будь объективен — будешь ближе к истине. А что есть истина?.. Словом, вопрос цепляется за вопрос, пока нисколько не проясняя сути дела. А потому вернемся к началу. Почему тот, а не иной, почему Собчак?

Вот уже год минул с тех пор, как новые парламентарии, пройдя горнила выборов, чистилища предвыборных кампаний, огонь, воды, медные трубы митингов и собраний, заполнили благочинные хоромы Дворца съездов. Как не вспомнить эти, отодвинувшиеся уже теперь в историю дни, когда живая, с клокочущими страстями и «разрушительными» идеями магма народных депутатов впервые была допущена к по-настоящему свободному микрофону, и произнесенное слово мгновенно долетало до самого глухого, самого задраенного отсека нашей подводной лодки-страны. Конечно, это был невиданный прорыв в гласность. Пресса, к маю прошлого года уже завоевавшая определенные позиции, вскрывшая и склепы истории, и нарывы многочисленных проблем, на какое-то время остолбенела, депутаты рвали своими речами не тенета безгласности и цензуры, а стальные цепи, на святость которых и самая резвая пресса еще не могла посягать. Не моя задача анализировать сейчас то время настоящего слома догм и запретов, скажу лишь: съезд открыл россыпь имен, прежде либо вовсе никому неизвестных, либо популярных лишь в том кругу избирателей, которые и доверили право решать за них своему избраннику. Едва ли ошибусь, сказав, что мало кто слышал имя профессора-юриста из Ленинграда до дебатов съезда. Зато, и здесь я вряд ли преувеличу, имя это становилось все слышнее и слышнее от заседания к заседанию, от одного выступления — предельно четкого, здравого, всесторонне взвешенного — до другого. Депутат Собчак становился как бы мерилом истины. В вопросах, в которые многие из депутатов, кроме эмоциональной сумятицы и искреннего желания разрешить их, не могли ничего внести, а точнее вынести, вывести сообразующийся с этими желаниями вывод, Собчак находил убедительные, юридически грамотные формулировки, при этом становясь не только толкователем, но и убежденным проводником своей идеи. Словом, уже первые заседания выдвинули Собчака в ряд самых примечательных (и притягательных) депутатов. Он стал необходим съезду, как, хотя и по-иному, стали необходимы А. Д. Сахаров, Г. Х. Попов и ряд других депутатов, которые, с одной стороны,

определяли «температуру» съезда, его гражданскую наполненность, с другой, — сами создавали его атмосферу.

«Ах, сколько нам мгновений чудных дарует...», да, дарует наша довольно всепроникающая специальность фотографа-очеркиста. И всегда, когда герой уже выбран, поначалу, конечно, чисто умозрительно, тебя немного щекочет холодок первой встречи. Таким ли окажется он, каким его представлял издали, не возникнет ли каких сюрпризов при установлении контакта? Репортер, в принципе, готов ко всему: и к резкому отпору, отказу, и к безразличию, и к ссылкам на занятость, и к «скромности» — почему меня, а не другого?.. Какое-то количество своей энергии заранее кладешь на уговоры, на уламывание, словом, на притирку.

И вот Собчак (встреча в кулуарах Верховного Совета): выслушал, понял, ни одного лишнего вопроса, никаких ссылок на «занятость», на «неудобность». Предельное понимание задачи партнера (а теперь репортер вступает в определенное партнерство со своим героем), и что особенно дорого — ощущение уважения к твоему труду, а стало быть, и к тебе, исполнителю.

...Как-то, попозже, с Анатолием Александровичем возник разговор, в котором он на мой довольно недоуменный вопрос, звучавший примерно так: действительно ли он таков, каким кажется? — Собчак сказал, что если я хочу приписать ему какой-то феномен и если таковой у него окажется, то это стремление оставаться самим собой и в разных обстоятельствах, и с разными людьми. Для Собчака это — ровность, корректность, уважение к собеседнику и в то же время — абсолютная невозможность сказать не то, что думаешь, исказить свой взгляд на предмет, говоря с нашим ли, с заокеанским ли президентом или с обыкновенным смертным. Свидетелем разговора с президентами (за исключением тех, что велись с трибуны съезда) мне не довелось быть, но как депутат разговаривает с таксистом, с подошедшей бабушкой на Невском, наконец, с аудиторией избирателей — поначалу совершенно инертной, но просыпающейся и загорающейся по ходу встречи — это я видел. Наверное, человек, обладающий положительными качествами, которых недостает тебе, и притягивает нас в герое. А уж через это притяжение, сквозь призму эту видится и все остальное...

День депутата. Ну, рабочий день — понятно, тут ни начала, ни конца. Но вот окончена неделя, депутат летит домой. Анатолий Александрович помог в моей просьбе, обеспечил меня билетом в самолете на соседнем с собой кресле. Завтра — день в семье. Но нет. В 11 утра встреча в китайском консульстве на Невском. Участвуют хозяйственники Ленинграда, экономисты. Но партию первой скрипки должен вести Собчак. Встреча длится около трех часов. Когда после встречи мы бросаемся к бутербродам и к

ФОТО **ЛЬВА ШЕРСТЕННИКОВА**

чаю, Собчака атакуют избиратели, но не по личным, а по общественным вопросам: экология здесь, кооператив там, непробиваемость в решении каких-то вопросов... Депутат — не ангел. К тому же он должен четко разграничить: вот в этом я смогу разобраться и помочь, а в этом — нет. Собчак говорит, что в день к нему приходит более пятисот писем. У него есть добровольные помощники, но и им разобраться во всем — сложнейшая задача. И потому Собчак честно говорит избирателям: если у вас предложения по усовершенствованию правовой системы, все мнения я учту, но не смогу ходатайствовать по частным просьбам: никаких сил, ни времени у депутата здесь не хватит...

Мы несколько отвлеклись от быстротекущего дня. Пока депутата «щиплют» избиратели, подошла жена Людмила Борисовна с дочкой. Отец обещал Ксюшу покатать на карусели или на чем уж там придется в каком-нибудь саду или парке. Время третий час, выходим на Невский. Но Собчака узнают. Люди останавливаются, собирается чуть ли не митинг. Видим только издали шляпу высокого депутата среди массы людей. А рядом хнычет восьмилетняя Ксюша. «Ну вот, как с ним ходить?» — сетует жена. Так на каждом шагу... Время для дочки съедено. Ждут его выступления рабочие на Балтийском. Там идет профсоюзная перевыборная конференция, у многих злые вопросы. Собчак на них постарается ответить, ему верят. Ну, что ж, на Балтийский. Очень удобно: с Невского до их Дома культуры идет троллейбус. Своей машины у профессора нет, а как депутату — ему в Ленинграде не положено... После кораблестроителей — свои избиратели в ДК им. Кирова. Вот и здесь уже идет беседа третий час. Вопросы, вопросы, вопросы... Им нет конца, как, впрочем, многим из них нет и решений. А ведь в общей сложности это уже девятый, если не десятый час встреч в выходной день депутата. Ксюша, которая на 4—5 часов уезжала с мамой домой, а потом вернулась, чтобы перехватить отца, наконец не выдерживает, и над залом вспыхивает тоненький детский голосок: «Товарищи, ну что же вы...» Как ей объяснить им, что это ЕЕ папа, и она тоже на него имеет права...

На следующий день мы улетали в Москву. Поздно ночью самолет приземлился в Шереметьево. Наутро начиналась новая неделя заседаний...

Читатель посмотрит на снимки, скажет: «Рассказано больше, чем показано...» Возможно, как знать. Конечно, все это только штрихи, отдельные штрихи к портрету человека. Так же, как, впрочем, и отдельные люди — штрихи к портрету времени. А может, я и не прав. Сегодня, когда уже столько сказано, столько раскрыто дрянной изнанки нашей жизни, сейчас, когда волна неверия больше и грознее утлой лодочки надежд, люди, подобные Собчаку, необходимы.

# Неиссякаемая тема

Можно заниматься фотографией тридцать, пятьдесят лет, можно быть фотографом всю жизнь, но так и не стать мастером, художником, не переступив того порога от создания, пусть технически совершенных, насыщенных светом и тенью, но ничего не говорящих фотокартин, до работ, будоражащих душу, мысль, вызывающих ассоциации, расширяющих время. Возможно, не каждому выпадает везение попасть в такую атмосферу, на такую почву, где можно было бы впитать в себя нечто, что дало бы хороший всход, дало бы начало. И далеко не каждый способен, оценив данное судьбой, воспринять.

Молодой фотограф татарской молодежной газеты Рамиль Галиев считает, что он научился многому у казанской творческой группы «Тасма», даже не будучи пока ее членом.

— Учусь самому главному, наверное, в моем деле — чувству видеть,— говорит он.— Видеть, оценивать и критически осмысливать. А эта задача не из легких. Но стержень в себе начинаю чувствовать. Хотелось бы овладеть высшим мастерством фотохудожника. Но где? В стране нет таких школ. Хотелось бы иметь библиотеку произведений мастеров фотографии мира. Но как? Приходится собирать по крохам. Близкие мне темы? Конечно, портрет. В фотоискусстве — это тема неиссякаемая, понимание и притягательность которой растут с каждым днем. Сегодня волнует меня и тема религии. Очень больно видеть исчезновение памятников культуры, архитектуры, памятников религии. Проследить бы связь человека и религии, ведь ее корни уходят в глубь веков.

Что отличает сегодня творчество молодых фотографов республики? Напористость. Виталий Хашев, Олег Климов, Олег Никишин, Олег Косов и Рамиль Галиев активно работают в периодических изданиях республики. За три-пять лет они постигли то, на что ветеранам понадобилось лет 10—20. Наши периодические издания до сих пор находятся в плену традиций, сложившихся в периоды расцвета лакировки действительности, показной красивости. Невежество людей, от которых зависит судьба фотографии в прессе,— удел не только провинциальных газет, но и, что удивительно, многих центральных. Традиции «ложной» фотографии очень живучи, и лучшие фотокадры остаются за бортом.

...Рамиль Галиев: «Боюсь того момента, когда не выдержу топтания на месте в редакционной работе».

В. ЗОТОВ,
председатель фотосекции
Союза журналистов ТатАССР

ФОТО **РАМИЛЯ ГАЛИЕВА**

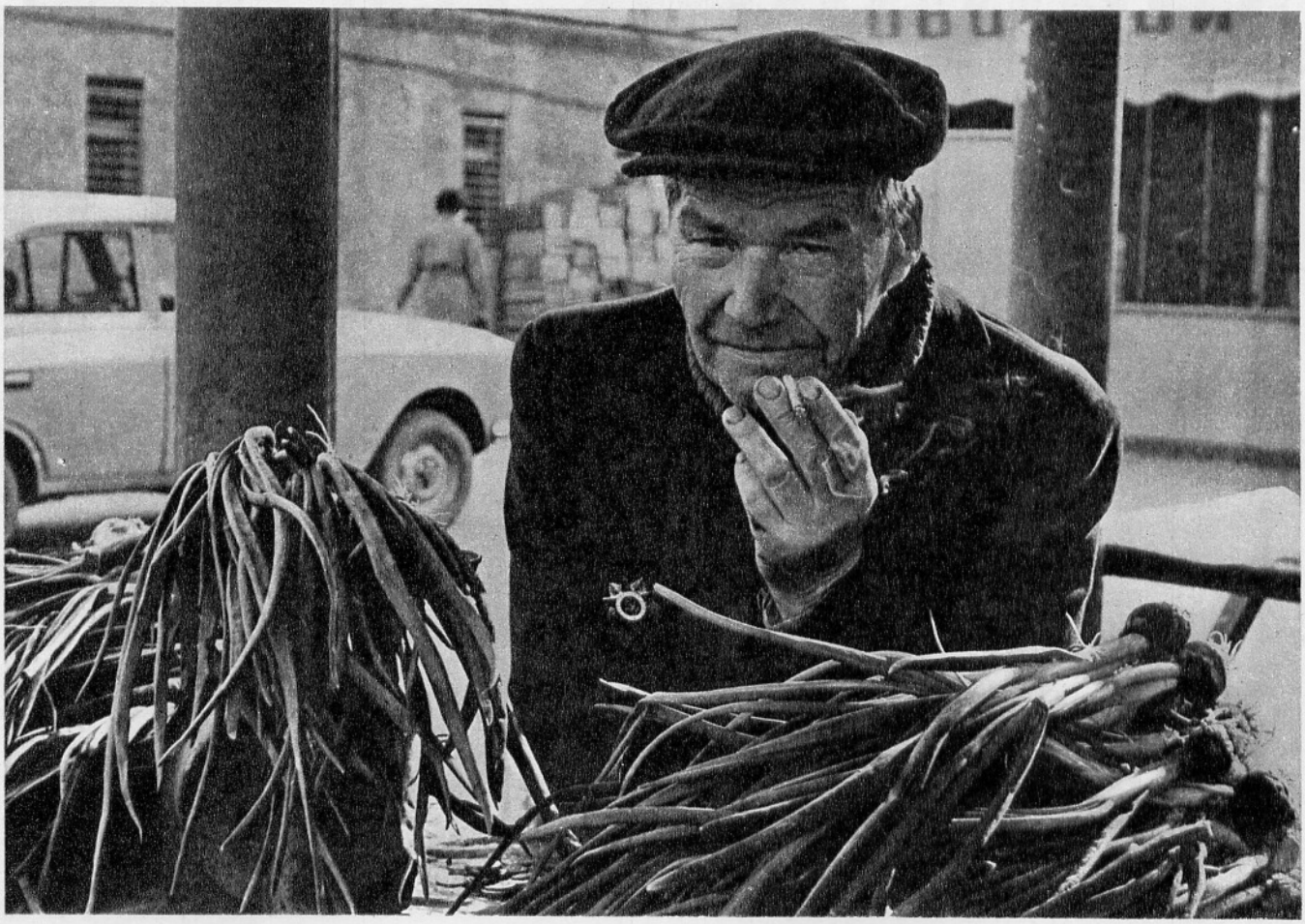


ФОТО РАМИЛЯ ГАЛИЕВА

*Окончание.*
*Начало см. на стр. 7*

ставку, просто нет никаких ориентиров — куда идти, что смотреть сначала, а что потом.
Очевидно стремление както разнообразить расположение фотографий на стендах, но избежать монотонности, увы, не удалось — развеска, что называется, «по линейке» все равно бросается в глаза, а это лишает экспозицию легкости, элегантности. Кроме того, явно нерационально в некоторых случаях использована площадь стендов.
Важным мне представляется то обстоятельство, что не учтены были размеры такого зала, каким является Манеж,— размеры фотографий явно замельчены. Так и хочется сказать: побольше бы сверхувеличений. В каждом разделе это было бы своеобразным акцентом.
На мой взгляд, первая задача выставки — сразу вовлечь зрителя в некое действо, не отводя ему роли пассивного созерцателя, а умело направляя по маршруту, заранее определенному и оптимальному по эстетическому воздействию.
Что касается споров о том, что нужно было выставлять, а что нет, я сказал бы так: хорошо было бы издать полный каталог выставки, и тогда многое бы прояснилось. Не скрою, меня расстроило то, что в экспозиции оказалось мало классики, которой мы по праву гордимся, что не полно отражены какие-то этапы в жизни страны — ну, скажем, война, да и послевоенный период тоже. А ведь выбирать было из чего!
Вообще отбор работ точно отражает то, что происходит сейчас в стране — немного непоследовательно, немного хаотично, нет четкого стержня, строгого принципа, на котором бы все и держалось. Что поделать — мы все в полной мере дети своего времени...

**АЛЕКСАНДР СЛЮСАРЕВ,**
фотохудожник

Такую выставку трудно оценить однозначно, поскольку не вполне были ясны цели, которые с самого начала преследовались ее устроителями. По-моему, ошибочен был сам подход, предполагавший отражение здесь сразу «двух историй» — истории государства и истории фотографии. Видимо, надо было сразу выделить один аспект — историю фотографии и соответственно формировать экспозицию. Поскольку этого сделано не было, постольку выставка являет собой целую цепочку неиспользованных возможностей как в историческом, так и в чисто фотографическом плане. Не показаны ни творческие направления, связанные с определенными периодами истории, ни творческие направления, связанные с техническими достижениями в фотографии.
Очень обидно, что не представлены достаточно широко 50—60-е годы и то, чем в то время интересовались и профессионалы-фотографы, и любители, а это было бы интересно с точки зрения истории фотографии и тех технических возможностей, которыми мы располагали.
С моей точки зрения, надо было взять работы мастеров, которые сыграли значительную роль в истории фотографии (а их, кстати, не так много), отдать им место за счет сокращения чисто исторического раздела выставки (например, весь начальный кусок исторической части выставки почти полностью потерян). За счет таких уплотнений можно было показать развитие фотографии в 70—80-е годы, когда произошел своеобразный любительский бум в фотографии, которая на данном этапе, на мой взгляд, является основой нашей современной фотографии и представляет наиболее интересные ее аспекты.
Очень жаль, что на выставке не представлены такие крупные мастера, как Эгон Спурис, мало работ Суткуса, Мацияускаса. А надо бы пошире представить и литовцев, и Казань.
И еще об одном аспекте — этическом — хотелось бы сказать.
Не совсем понятно, почему фотографии тех, кто принимал участие в работе отборочной комиссии, висят на выставке наравне с другими. Это некорректно. За рубежом они всегда выставляются отдельно, так что и нашим не надо бы вместе. Некоторые работы членов отборочной комиссии явно слабее других, а это приводит к тому, что у специалистов закрадывается сомнение в их компетентности.
В общем, эта выставка при всей неоднозначности ее оценок еще раз, на мой взгляд, подтвердила, что, по-видимому, только вновь созданный Союз фотохудожников сможет решить проблемы выставок подобного типа и постоянной работы с тем фотографическим материалом, который существует в стране.



## «Женщина в фотоискусстве-90» «Мужчина в фотоискусстве-91»

Международный фотосалон в Тарту приглашает профессионалов и любителей к участию в фотоконкурсах.
Темы конкурсов — социальные сюжеты, портрет, акт.
Принимаются черно-белые и цветные работы размером 30×40 см, не наклеенные на картон.
Каждый автор может прислать не более 4 снимков (серия — не более 5 работ).
На обороте каждого снимка следует указать фамилию, имя, отчество, адрес автора.
Награды: медали ФИАП, призы, дипломы. Все участники получат каталоги.
Фотографии следует высылать до 5 июня 1990 года по адресу: Эстонская ССР, 202400, Тарту, а/я 45.

## «Духовность: SOS!»

Нижнее Поволжье на грани экологической катастрофы. Волгоградская область, на территории которой медленно умирают Волга, Дон, высыхают на глазах когда-то чистые и полноводные Хопер, Медведица и Иловля, где открытой раной зияет строящийся канал Волго-Дон-2, находится в центре зоны бедствия.
Именно поэтому волгоградское фототоварищество «Колокола» при молодежном объединении «АТОМ» (Ассоциация творческих объединений молодежи) и Управление культуры Волгоградского облисполкома объявляют Всесоюзный фотоконкурс под названием «Духовность: SOS!»
Конкурс не ограничивается проблемами экологии, широкая трактовка его темы включает показ гибнущей культурной среды: забытые деревни, взорванные церкви, падение нравственных устоев народа и следы деяний «вождя всех народов».
Устанавливаются следующие денежные премии:
I — 600 рублей;
II — 400 рублей;
III — две по 250 рублей.
Специальные премии по 300 рублей учредили Управлением культуры облисполкома, ГК ВЛКСМ, волгоградским Казанским собором и другими организациями.
Количество работ, принимаемых от одного автора, не ограничивается, размер — до 60 см по длинной стороне. Срок подачи на конкурс — до 1 июня 1990 года.
Работы, занявшие призовые места, остаются у организаторов выставки и поступают в фонд Галереи фотоискусства. Остальные по желанию авторов будут возвращены или проданы.
Полученные средства пойдут на восстановление храмов и строительство в Волгограде выставочного зала.
Планируется организация выставок лучших работ за рубежом.
Фотографии направлять по адресу: 400005, Волгоград, ул. Чуйкова, 65, Молодежное объединение «АТОМ», фототоварищество «Колокола», «SOS!».

## ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

Не стало Григория Соломоновича Меттера.
Ушел из жизни один из лучших фотографов-любителей Москвы. Представитель рабочего класса, уникальный инструментальщик, он поздно пришел в фотографию (после 50-ти лет), но так велик был заложенный в нем творческий потенциал, что сначала в фотоклубе «Новатор», а потом и среди московских фотолюбителей он стал признанным мастером жанровой фотографии. Его пронизанные любовью к людям фотографии детей, стариков, простых тружеников завоевали всесоюзное признание.
Г. С. Меттер соединял в себе скромность большого мастера с принципиальностью коммуниста, доброту и отзывчивость с нетерпимостью ко всякой фальши, ловкачеству, нечестности. Коллектив фотоклуба «Новатор» сделает все, чтобы сохранить творческое наследие Григория Соломоновича Меттера. Мы никогда его не забудем.

КОЛЛЕКТИВ ФОТОКЛУБА ДК «НОВАТОР»,
Москва

# Не переигрывая...

В чем разница между портретом и пейзажем? Не правда ли, вопрос звучит странно, а между тем при желании можно у них найти весьма много общего. Пейзаж часто становится составной частью портрета, а иногда его главной частью. В отличие от остальных жанров портрет как бы не совсем самостоятелен, он всегда привязан к конкретному лицу, и если человек, изображенный на портрете, нам не известен, то значимость портрета для нас как бы размывается. Часто фотографы, дабы компенсировать этот эффект, прибегают к «монументализированию» лица, превращая его в некое архитектурно-подобное построение, идущее скорее от самоутверждения в ущерб главной цели — анализу портретируемого как личности.

Другое и весьма существенное стремление автора — для выявления психологических состояний портретируемого — поместить его в мир вещей, для него характерных. Таким образом составной частью портрета становится пейзаж, натюрморт, иногда, но реже, жанр. Это дает автору много разнообразных возможностей для анализа ситуаций мест во взаимоотношениях с личностью. Метод весьма благодатный и демократичный, позволяющий избежать ложной многозначительности, столь характерной для портретов во все времена.

Не случайно разговор о представленных здесь портретах я начал с пейзажа. Автор данной подборки портретов — Едыге Ниязов — известный пейзажист, причем из лучших в этом жанре. Пейзаж как таковой в его портретах не присутствует, но антуража вполне достаточно. Достаточно в той степени, в какой он помогает создать атмосферу неуловимого ощущения движения. Предметы, включенные в плоскость работы, всегда строго функциональны.

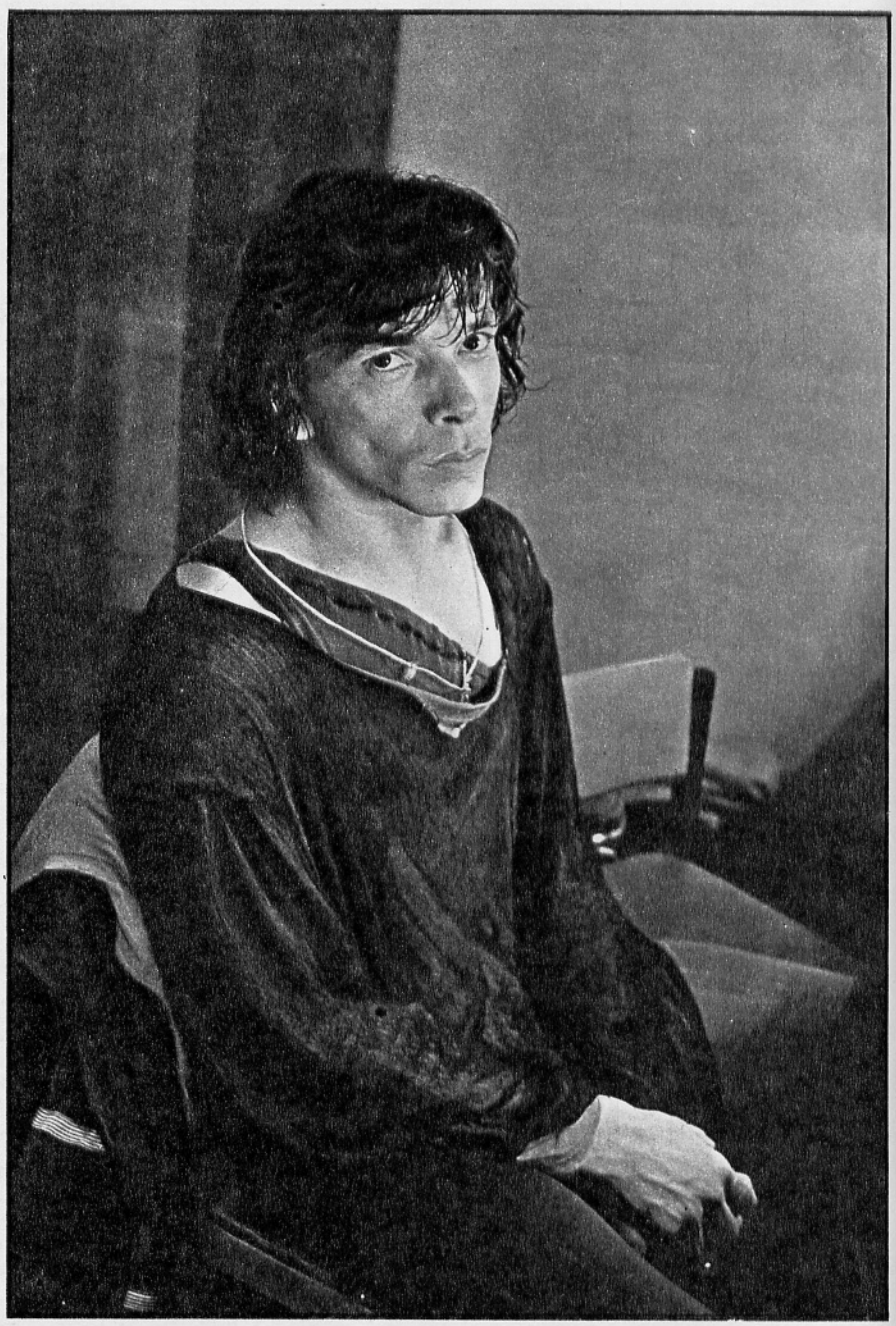
Контакт между автором и портретируемым устанавливается впрямую, то есть модель смотрит в объектив, но именно в объектив фотоаппарата, а не в глаза снимающему или, иначе, зрителю. Мы всегда чувствуем, что человек снимается для портрета. Это и создает нужный контакт. Нельзя не отметить необыкновенную тактичность автора этих работ — он никогда не заставляет людей переигрывать и не навязывает им манеру поведения. Фотограф импровизирует в рамках пространства, ограниченного рамкой. Рамкой в большинстве снимков, замечу, квадратной — самой неудобной с точки зрения построения ритмики и композиции. Но уж раз построен квадрат, тут ничего не прибавить и не убавить.

И другое обстоятельство — чем больше смотришь на работы, тем они больше нравятся. Не частое качество в мире фотографий, рассчитанных на пролистывание и привлечение внимания во что бы то ни стало, в ущерб тому, что поэт назвал тонкими властительными связями.

И еще одно соображение. Каждый портрет — это прежде всего самостоятельное произведение, в котором зрителю дается возможность увидеть сразу все, что хочет сказать автор при помощи одного изображения на плоскости. В этом отношении возникают некоторые сложности при рассматривании нескольких портретов сразу, тем более коллекции одного автора с ярко выраженным почерком. Но, с другой стороны, подобная серия, снятая за относительно короткий промежуток времени, становится своеобразным срезом во времени группы людей. Это представители своего поколения, нашего поколения, той интеллектуальной среды, о которой мы мало что знаем и которая сегодня создает реальную культуру нашего общества.

Из всех блестящих вещей я все же отмечу парный портрет музыкантов Гурьянова и Веричева — редкий по точности ритмики, психологическому анализу, тонкой тональной перспективе и теплому юмору.

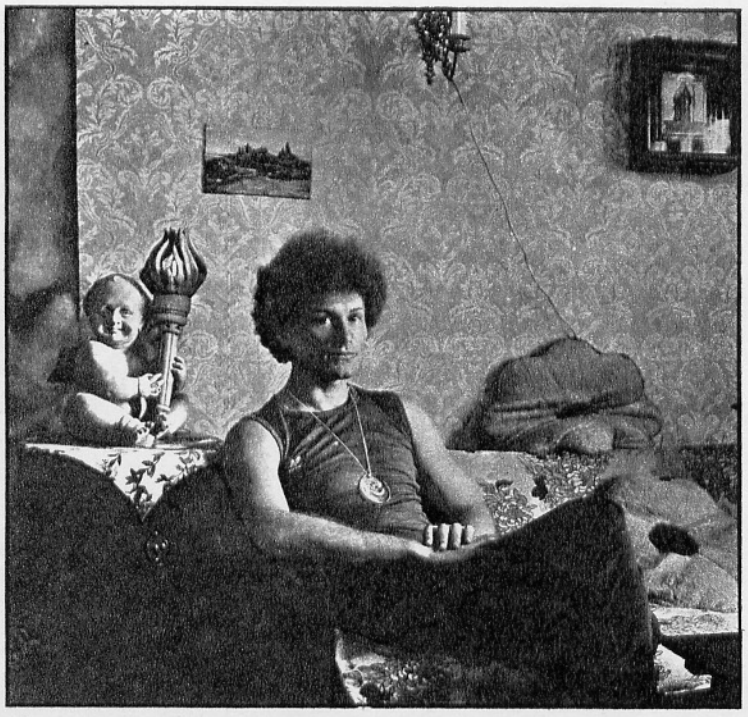
И в заключение. Хотелось бы увидеть большую выставку автора в хорошем зале — материал для этого есть.

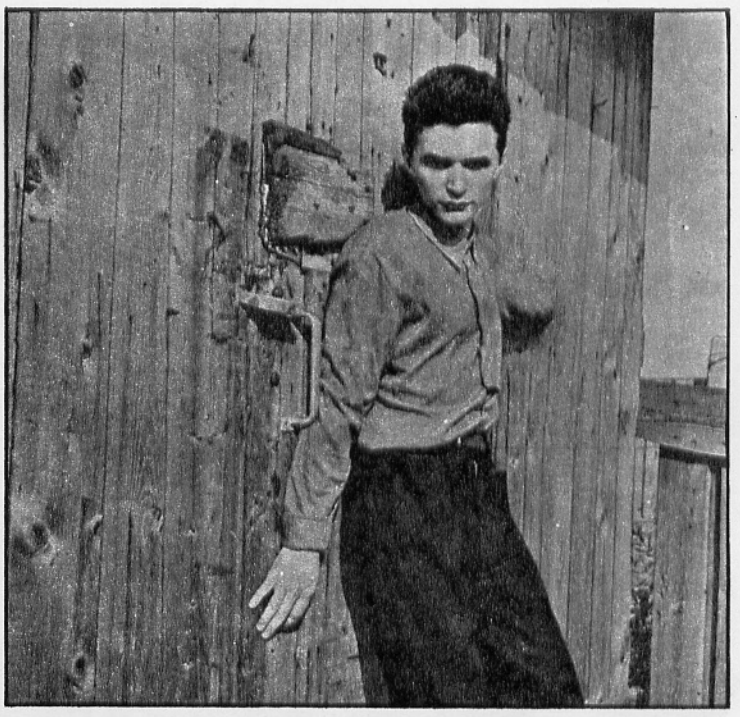


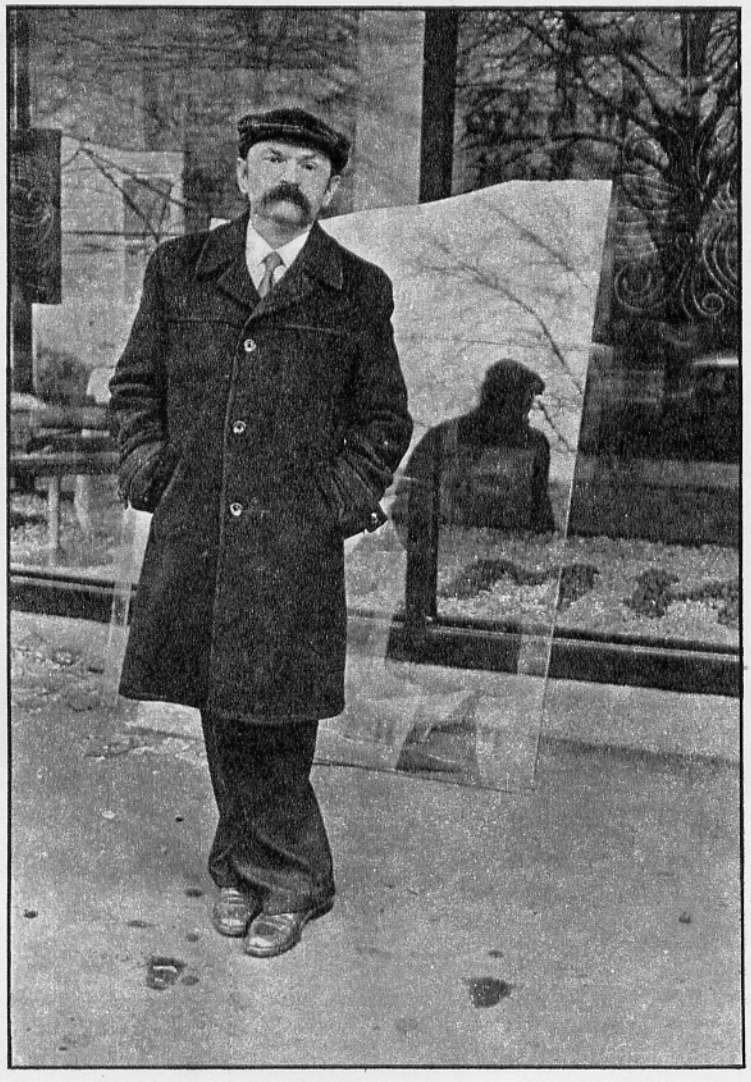
СОЛИСТ БАЛЕТА Р. КУПРИЕВ

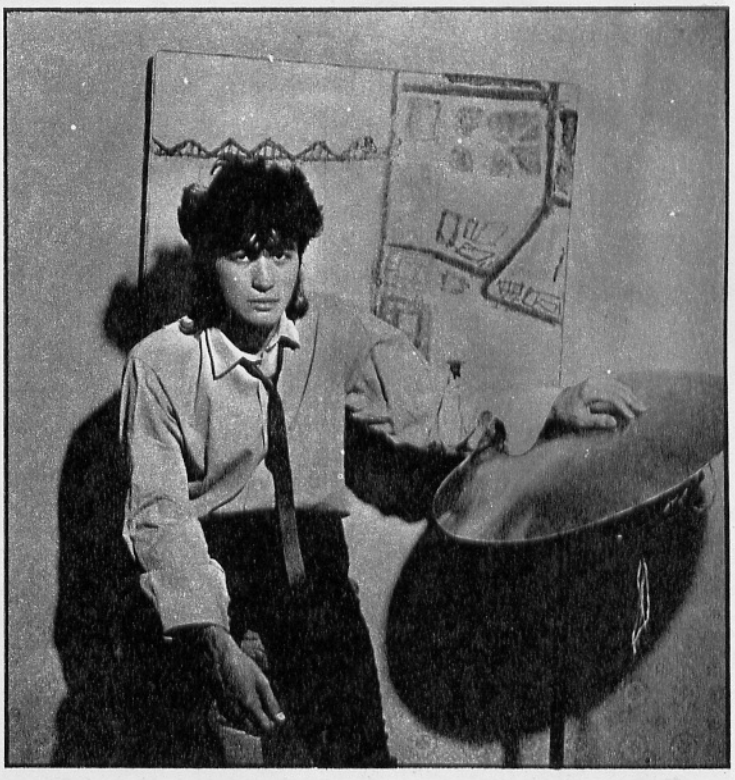
А. СЛЮСАРЕВ

ФОТО ЕДЫГЕ НИЯЗОВА









ХУДОЖНИК Ю. ТЕРЛИЦКИЙ

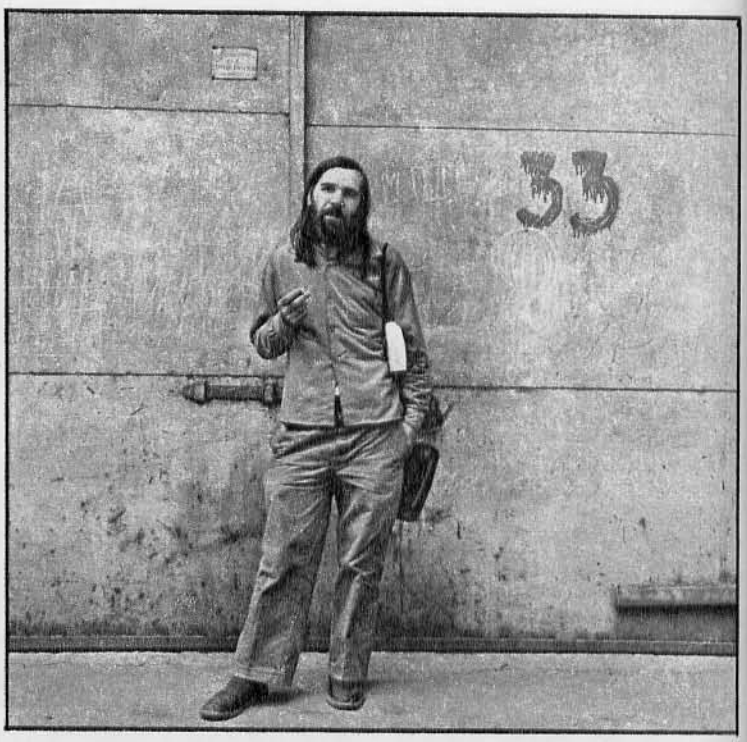
МУЗЫКАНТ И. МОСИН

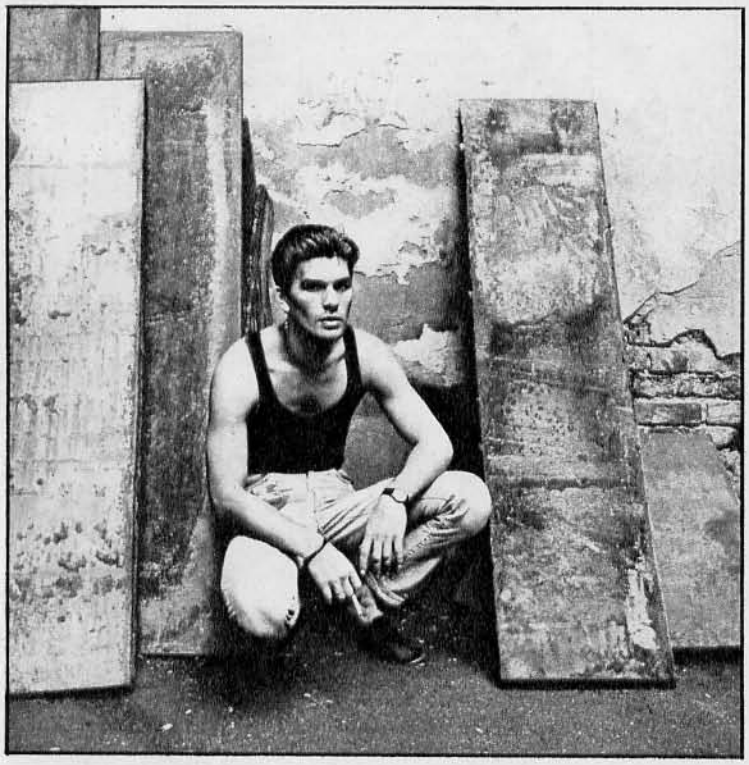
ФОТОГРАФ А. СЛЮСАРЕВ

МУЗЫКАНТ В. ЦОЙ

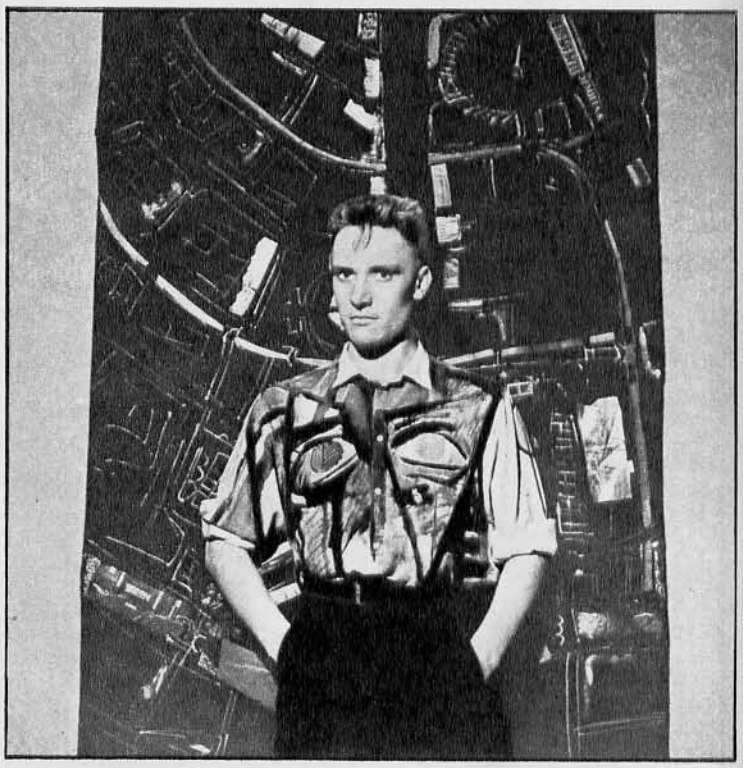
ФОТОГРАФ А. КАРШИГИН

ХУДОЖНИК В. КОШЕЛОХОВ



МУЗЫКАНТ Ю. КАСПАРЯН.



МУЗЫКАНТ Г. ГУРЬЯНОВ

МУЗЫКАНТЫ Г. ГУРЬЯНОВ и И. ВЕРИЧЕВ

ФОТО **ЕДЫГЕ НИЯЗОВА**

# «Новые начинания» открывают сезон...

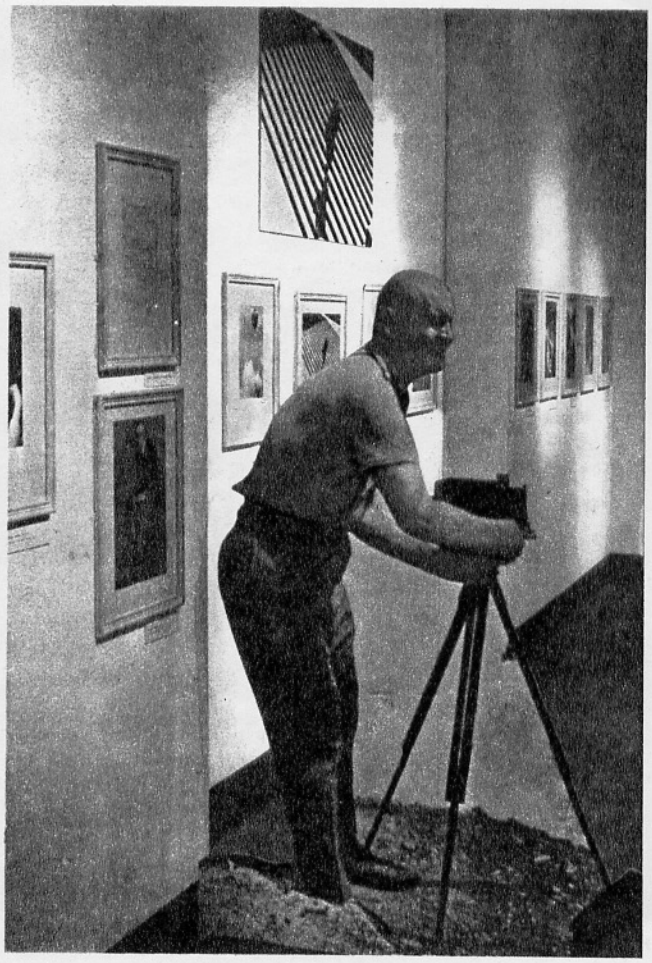
А. РОДЧЕНКО и В. СТЕПАНОВА. 1923 г.

На севере Великобритании, в шотландском городе Глазго, в октябре 1989 года начался фестиваль искусств СССР. Устроители фестиваля — объединение «Новые начинания» — пригласили к себе в гости представителей всех муз: театра и кино, литературы и музыки, живописи, графики, скульптуры и фотографии. На плане столицы Шотландии были отмечены места всех важнейших событий: где проходят гастроли театра из Вильнюса, выставка советского плаката, выставка редких изданий из Библиотеки им. Ленина, экспозиции работ современных художников — Шутова, Жигалова, Абалаковой, Миронова, художника и фотографа В. Янкилевского и многое другое.

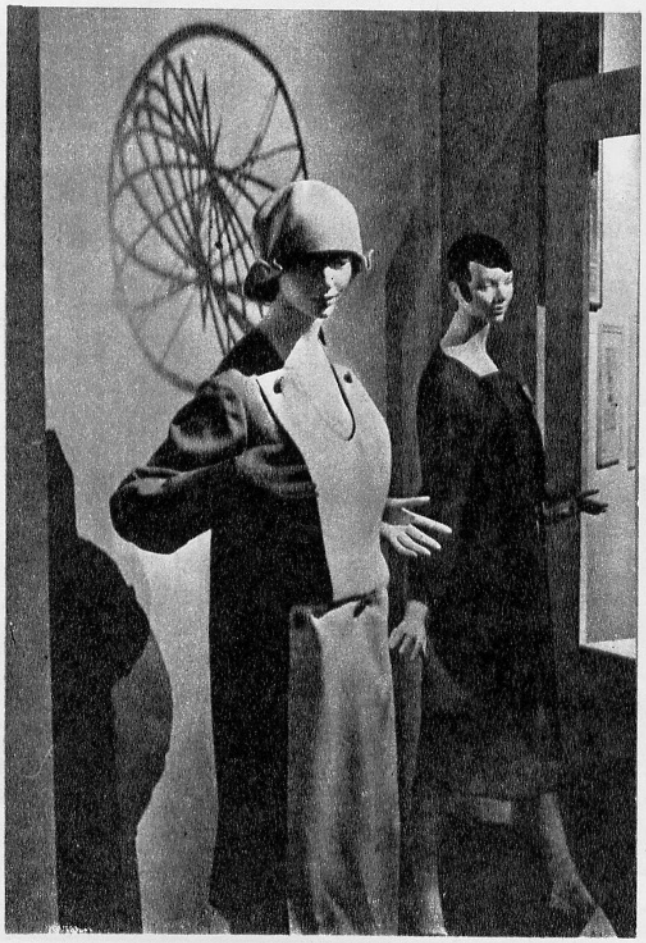
Одно из событий фестиваля — выставка «Родченко и Степанова: семейная мастерская» — в галерее Глазго. Родченко и Степанова — центральные фигуры экспозиции. Но наряду с их работами зрители могли увидеть и рисунок О. Родченко — матери А. Родченко, а также работы последующих поколений семьи: живопись В. Родченко и фотографии ее мужа Н. Лаврентьева; фотообъекты А. Лаврентьева и графику И. Преснецовой, акварели самого младшего представителя семьи — Кати Лаврентьевой.

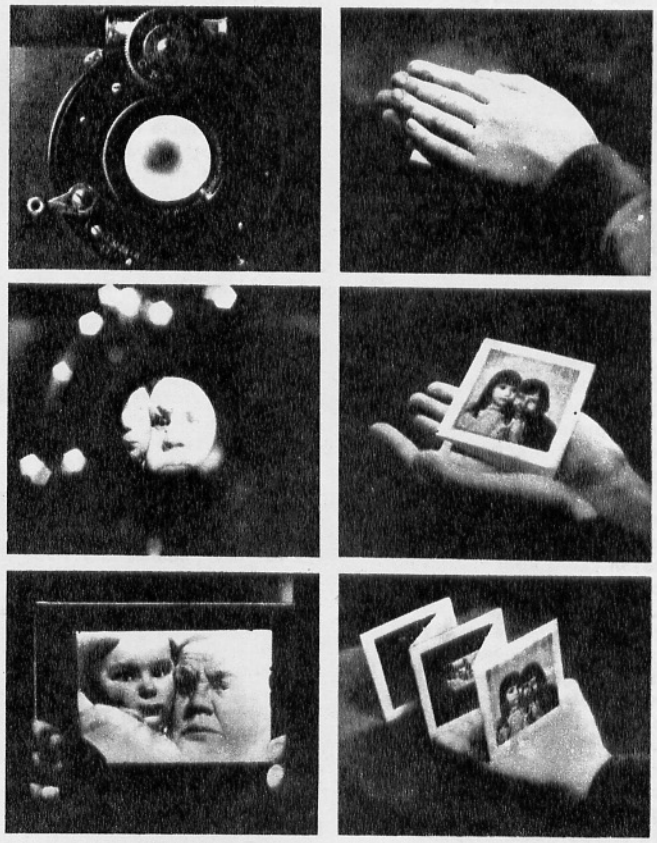
Подбирая экспонаты для выставки, устроители старались показать современность и действенность наследия 20-х годов в сегодняшней творческой практике. Это были буквальные переклички в темах и в отношении к композиции в произведениях фотоискусства и графики. Воспроизведенные в натуре многие

В МАСТЕРСКОЙ АЛЕКСАНДРА РОДЧЕНКО. СЛЕВА НАПРАВО: НИКОЛАЙ ЛАВРЕНТЬЕВ, ВАРВАРА РОДЧЕНКО, ИРИНА ПРЕСНЕЦОВА, КАТЯ ЛАВРЕНТЬЕВА, АЛЕКСАНДР ЛАВРЕНТЬЕВ. 1989 г.

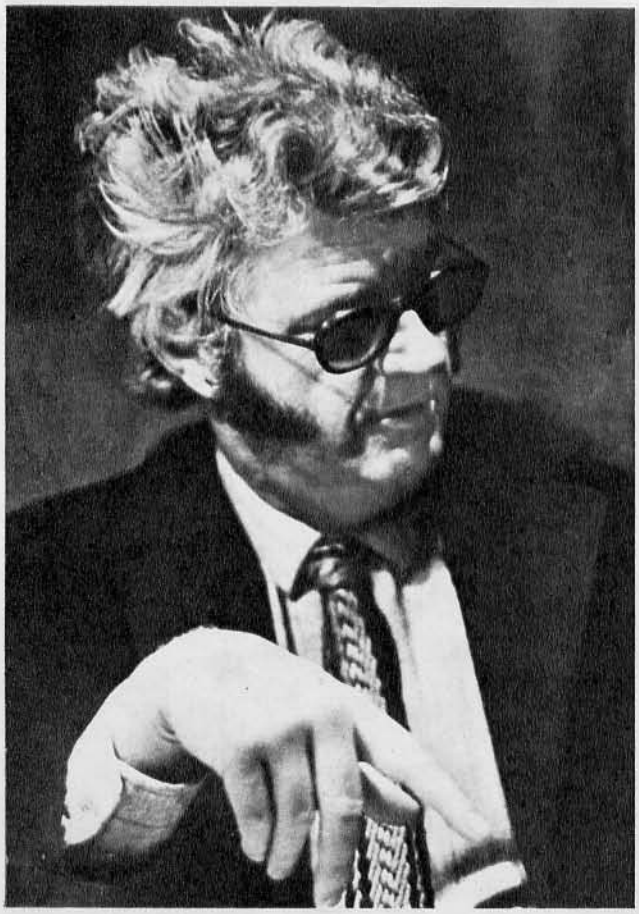


ФРАГМЕНТЫ ЭКСПОЗИЦИИ ВЫСТАВКИ, ГЛАЗГО, 1989 г.

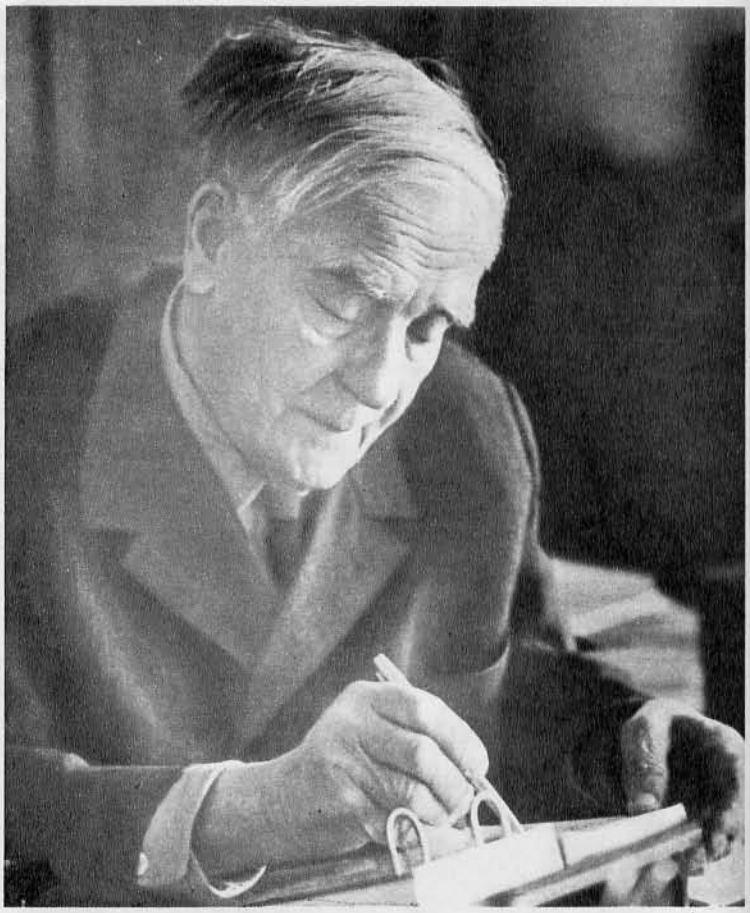




**А. ЛАВРЕНТЬЕВ** ПЯТЬ ПОКОЛЕНИЙ, 1988 г.



**Н. ЛАВРЕНТЬЕВ** РЕДАКТОР АНГЛИЙСКОГО ФОТОЖУРНАЛА «КРИЭЙТИВ КАМЕРА» КОЛИН ОСМАН. 1970 г.



**Н. ЛАВРЕНТЬЕВ** АКАДЕМИК П. Л. КАПИЦА. 1974 г.

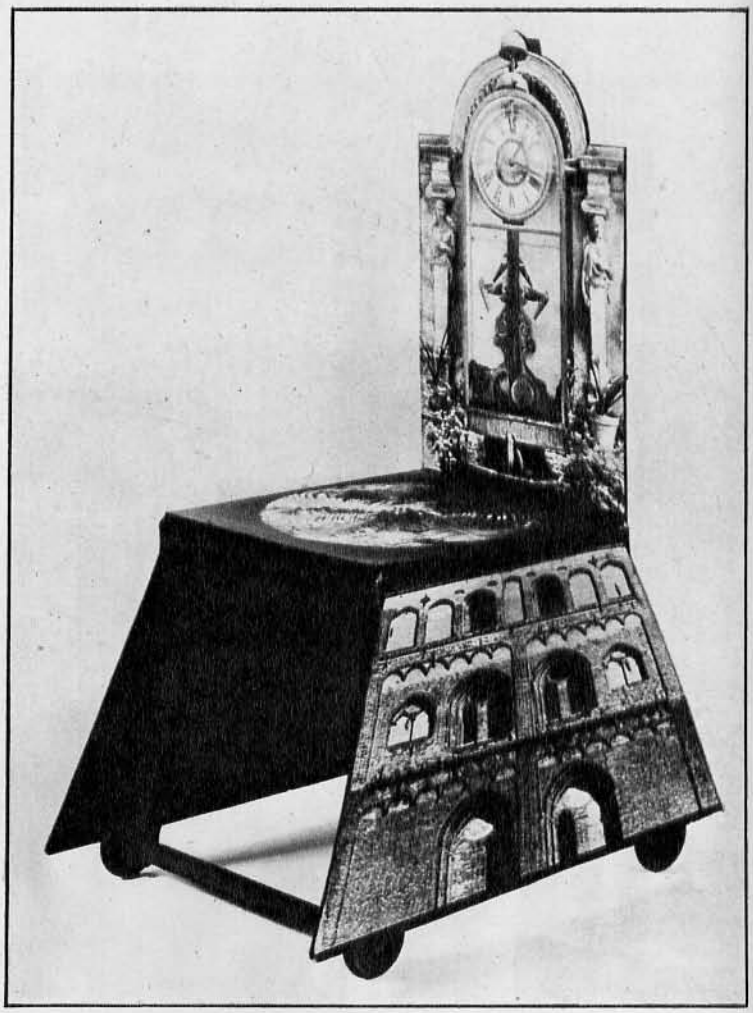
проекты 20-х годов оказались удивительно современными. Это касается как моделей одежды В. Степановой, так и образцов мебели А. Родченко.

В «Семейной мастерской» фотография присутствовала и в виде фотодокумента, и в виде художественного произведения, и в виде объемной композиции (фотостул А. Лаврентьева). В экспозицию вошли фотографии А. Родченко, снятые в период с 1924 по 1947 год. Правда, их было немного (да и выставка в целом небольшая — 160 работ), но они носили принципиальный характер: «Пионер-трубач», «Мать», «Маяковский», «Лестница». Следующий этап — с 1950-х по 1980-е годы был представлен фотопортретами Н. Лаврентьева. Год назад он показал свою коллекцию портретов деятелей культуры в Центральном Доме литераторов. Выставка называлась «Опыты лирического портрета». В течение 30 лет Н. Лаврентьев снимает поэтов, писателей, художников, музыкантов. Н. Асеев, И. Эренбург, А. Твардовский, А. Тарковский, А. Вознесенский — те, кого снимал Н. Лаврентьев, стараясь передать свое ощущение от личности человека. Как правило, фотограф следовал принципу А. Родченко — снимал людей в привычной для них обстановке. Портреты эти живут как бы двойной жизнью — и как самоценные произведения, и как непременный атрибут тех книг, которые оформлял Н. Лаврентьев.

Свое понимание современной фотографии продемонстрировал внук Родченко — А. Лаврентьев, для которого фотография стала элементом объемного моделирования. Это были фотомебель, фотоколлаж, маленький фотографический театр. И в этом направлении творчества сказалось влияние идей Родченко.

...А на плакатах фестиваля искусств СССР, расклеенных по улицам Глазго, был изображен энергично звонивший в маленький колокольчик схематично нарисованный человечек. Эмблемой и значком фестиваля стала маленькая рекламная закладка для книг с надписью «новость», придуманная Александром Родченко в 1924 году.

И. БОГДАНОВА



**А. ЛАВРЕНТЬЕВ** ФОТОСТУЛ. 1985 г.

# Ожидание света

Каждый раз в безнадежно пасмурный день, когда и вчера, и неделю, и месяц назад вот так же низко и тяжело лежит серое моросящее небо над Ригой, каждый раз, поднимаясь на самолете через два, а то и три слоя облачности, мы с жадностью ждем света. Сплошная равнина, холмистая, белоснежная, кажется, по ней можно ходить. Там, внизу, мы ползаем, как под толщей воды, и смотрим сюда, в небо.

Чистая, чистейшая лазурь, в иллюминаторы бьет свет! Не отрываем глаз от чудных картин и перевернутого неба. Илья подставляет ладонь под свет, играет светом. Мысленно делаем кадры. Для нас свет — все. Почему сейчас, когда все кинулись снимать ужасы наших дней (зная, что наверняка опубликуют), мы еще упорнее смотрим в небо? Когда мне было двадцать, я снимала (зная, что не опубликуют) разрушенные храмы, калек, нищих цыган, несчастных одиноких старушек, и таких же одиноких детей.

Сын заставил первыми же работами пересмотреть взгляд на фотографию. У нас есть кадры совместные, когда мы вместе смотрим, думаем, кадрируем, и даже не всегда можем вспомнить, кто нажимал на спуск. Но есть работы Ильи, которые я сделать никогда не смогу. Мне кажутся они чистыми, как кристаллы горного хрусталя, это образ и мысль, как формула, они предельно просты, аскетичны и в то же время очень сложны.

Наши фотографии контрастны. Белым мы пишем по черному. Белое и черное — сами герои снимков. Нам кажется, небо, облака, свет, трава говорят с нами. Там, в небесах, происходят беспрерывные битвы. Летящее облако может быть вестником. Чего?..

Буквально в эти дни мы впервые увидели альбом Ансела Адамса. Мы смотрели этот мир под небом, как мир под Богом, как день творения. Вот свет истинный.

Об этом свете мы и тоскуем. В наших же работах свет, увы, ужасен...

Н. МЕДВЕДЕВА

## Обреченные на творчество

Они оба интересные, ни на кого не похожие фотографы. Надежда Медведева пришла из журналистики, от той объективной реальности шестидесятых. И медленно погружалась в ад и рай творческого одиночества. А своего сына Илью сразу ввела в таинственные лабиринты субъективного восприятия мира. У них обоих абсолютное зрение (аналогия в музыке — абсолютный слух), и их фотографии изумительно фотографичны и чисты. Так же чисты и их побуждения. Решились они на совместное творчество и, видимо, на совместную схватку с судьбой. Очень чувствительны ко всему живому и неживому окружению, легко ранимы. Неустроены. Незащищены. И еще у них иммунитет к соблазну материальному. Мечтают о выходе за стены, к облакам, по которым ходил Ансел Адамс. Такая вот мечта! Боюсь только, что и там они наткнутся на травой заросшую стену. Но смиримся на минуту и напряжем зрение. Оно приоткроет маленький краешек их души для нас.

ГУНАР БИНДЕ,
заслуженный деятель искусств
Латвийской ССР

ФОТО ИЛЬИ НАГИБИНА

ФОТО **НАДЕЖДЫ МЕДВЕДЕВОЙ** и **ИЛЬИ НАГИБИНА**



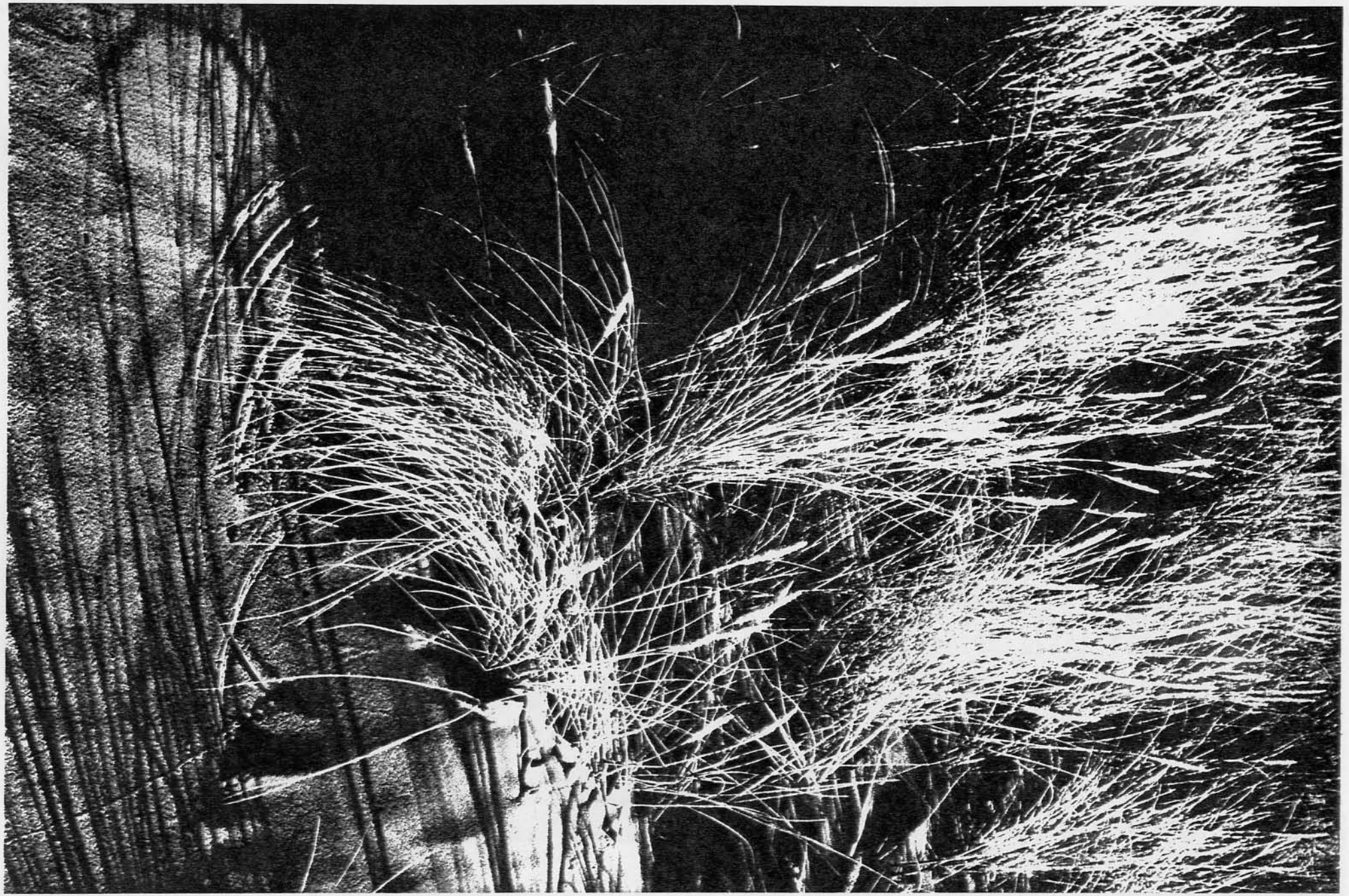


ФОТО **НАДЕЖДЫ МЕДВЕДЕВОЙ**

ФОТО **НАДЕЖДЫ МЕДВЕДЕВОЙ** и **ИЛЬИ НАГИБИНА**

ФОТО **НАДЕЖДЫ МЕДВЕДЕВОЙ** и **ИЛЬИ НАГИБИНА**

# Георгий Колосов **Искусство изображать**

**Продолжаем публикацию отзывов на статью В. Стигнеева «Две тенденции» («СФ», 1989, № 7). С выступлениями А. Левитского и Е. Балашова по проблеме «документальное — художественное» читатели познакомились в «СФ» № 2 за этот год. Теперь мы предоставляем слово Г. Колосову.**

По поводу документальной природы фотографии мне уже довелось вскользь высказываться дважды («СФ», 1987, № 5; 1988, № 5). Статья В. Стигнеева побуждает говорить, наконец, со всей откровенностью.

Припомнит ли кто из нас, что предпочел когда-то одну фотографию другой, исходя из степени ее документальности? Противопоставление документального художественному, равно как и их сопряжение, представляется мне нелепостью: в эстетическом воздействии на зрителя документальность никакой роли не играет.

Документ — это свидетельство. Применительно к фотографии о нем говорят в двух случаях: в связи с фиксацией события и когда предполагают точное воспроизведение натуры. Первый — подтасовка: феномен события — промысел хроникеров, и творчество здесь ни при чем; другое дело — человек в событии, но тогда уже и не о событии речь. Второй — «точное воспроизведение» — а кто это говорит? Утверждал ли что-нибудь подобное хоть один фотограф-прикладник, то есть тот, чьей профессиональной обязанностью является показ вещи, похожей на саму себя?

Точность воспроизведения натуры зритель может оценить не иначе как глазами, в меру своего визуального опыта. Можно привести сотни примеров, когда «чистая» фотография, сделанная с соблюдением технологических норм, напоминает натуру весьма отдаленно. «Механически воспроизводить», как говорили о фотографии когда-то, — вовсе не значит воспроизводить похоже. Более того, внешнее сходство, если оно на самом деле есть, создает впечатление чего-то сверхъестественного (не забуду реакцию моих студентов во МГИКе на обычное сверло, снятое Г. Сошальским: «Не может быть!»). Выясним, как утрачивается сходство и откуда взялось это самое «документально точно».

На монохромном снимке механически воспроизводится лишь оптический рисунок. Благодаря ему нам с разной степенью трудности удается узнавание натуры. Сходство же (при отсутствии геометрических искажений) будет обусловлено тем, как воспроизведутся соотношения яркостей объекта и его средняя светлота. И воспроизводить их будет живой фотограф в соответствии со своей задачей, техническим мастерством и, главное, визуальной памятью. Причем никакой проблемой сходства он, как правило, не озабочен. Поэтому и говорить о «документальной точности» современной фотографии можно только, исходя из абстрактных представлений, и до тех пор, пока не увидишь, как это выглядит на самом деле.

Однако 150 лет назад фотография поразила сходством с натурой не человека со стороны, но серьезных художников, которые и сами не перестали к этому стремиться. В чем дело? Парадоксально, но совершенствование фототехники далеко не всегда приближало снимок к натуре.

Первые портреты (преимущественный жанр тех лет) были сняты длиннофокусной неискажающей оптикой, с долгой выдержкой, исключавшей случайную позу, и не подвергались увеличению, то есть не корежились тонально. Не забудем, что и первые фотографы зачастую имели художественное образование. Отсюда и удивительная точность.

Меру документальности, общую для всякой творческой фотографии, необходимо установить, но прежде уточним границы допустимого вмешательства в изображение. Апологеты пикториализма, если верить тому, что писали они, а не тому, что писали о них, порицали всякое вторжение рук, если оно изменяло сюжет картины. На характер изображения можно влиять как угодно, но в основе его должен быть оптический рисунок с натуры. В современной творческой практике за эти рамки выходит разве что фотомонтаж, в отношении которого вопрос о документе не стоит. Все остальное фототворчество, независимо от направления и стиля, каждым снимком свидетельствует о наличии натуры. И только. Какой натура была «на самом деле» — никто не знает. Мы видим фотографию.

Представьте два снимка с одинаковым сюжетом, буквально соседние кадры. Один — шедевр, другой — пустышка (обычное дело, каждый снимающий знает). В смысле документальности — абсолютное равноправие. ...Разделяет их бездна, которая называется формой. Именно в ней прячется тот самый несчастный образ, место обитания которого в документе так никем и не обнаружено. Непонимание роли формы привело творческую фотографию к катастрофическим последствиям, начиная с утраты изобразительного эталона, из-за чего любой технический брак можно принять за художественную условность, кончая невозможностью преподавать, поскольку «документы», не интерпретируя натуру, творческого опыта не накапливают. Критерии оценки — откуда им взяться? Классификация — на основании чего? Авторское начало — где?

Пострадала от этого как раз более всего «документальная», «чистая» фотография, так как «художественная» еще находила какую-то опору в опыте живописи. Приведу два примера активного влияния на форму представителей «чистой» фотографии.

Ансел Адамс — «Восход луны. Эрнандес, Нью-Мехико». Под белым диском на черном небе — зловещее сумеречное пространство вплоть до гор вдалеке. На среднем плане — подсвеченное кладбище. Тревожно и неуютно. А натура выглядела так. Голубое, может быть, синеющее к зениту небо, солнце у горизонта, но не зашло. День еще. И общее ощущение, скорее, элегическое, никакого напряжения, ничего зловещего. Действия фотографа следующие: небо «отфильтровано» до черного, выбором экспозиции тени на негативе сделаны почти прозрачными, далее плотная, насыщенная печать. Эмоциональный ключ, «настроение» натуры перешли в картину до неузнаваемости измененными. Адамс, кстати, этого не скрывал. Хотя техника съемки оставалась классической.

Александр Родченко. Его съемка — вызов классической традиции. Изломанные ракурсом безглазые лица в портретах, громоздящиеся в пирамиды торжествующее мясо физкультурных парадов, опрокинутые дома... Все невероятно энергично и все не полюдски: снизу вверх, сверху вниз, с ног на голову и наперекосяк. При этом, что весьма важно, композиции виртуозны: ничего случайного, ни микрона лишнего. Не стоит сводить эту форму к анекдотическому зуду новаторства, поразившему XX век. Сегодня сюжеты, вдохновлявшие Родченко, воспринимаются уже пеной над океаном насилия. Как свидетели времени, они лгали, но их форма сказала правду, ухватив самую суть его.

По поводу первого примера можно спросить: изучал ли кто-нибудь у нас воздействие тонального решения на зрительские эмоции? Оно огромно, и тональный ликбез наиболее актуален для работающих в «чистой» фотографии. По поводу второго: а как воздействует на нас линейный строй композиции? Изучал ли вообще кто-нибудь фотокомпозицию как самостоятельный инструмент эмоционального воздействия?

Все, что касается формы, придется осмысливать заново. Поиски единой основы бесконечно разнообразного фототворчества ни к чему не привели. Поэтому вглядимся, наконец, в единичный снимок. Низведя фотографию до искусства видеть, мы саму ее видеть перестали. И не начнем до тех пор, пока не осознаем: фотография — это искусство изображать.

# «Любовь»

Скажем сразу, мы рассчитывали получить «вагон и маленькую тележку» снимков — уж очень популярная тема. Сверхпопулярная. Но нет, надежды не оправдались. Вот так-то... Первую премию разделили А. Скорик и автор подписи на асфальте. Такой же случай, как и год назад, когда подводились итоги конкурса «Джоконда».

**А. СКОРИК**
(КИРОВСК)
У ЖЕНСКОГО ОБЩЕЖИТИЯ

**С. НЕГРОБОВ**
(БЕЛОВО)
ЛЮБОВЬ

**В. БАШКИН**
(МОСКВА)
СТРАХ

**С. ЛИХАЧЕВ**
(СОВЕТСК)
МАТЕРИНСТВО

**Г.ГУРГЕНЬЯН**
(ФЕРГАНА)
У МАМЫ

# «Чудо из чудес»

По традиции в апрельском номере «СФ» мы отдаем дань юмору и призываем читателей улыбнуться вместе с нами.
И хотя автор премированного снимка В. Бабиков настроен предельно серьезно, он сумел привнести в сюжет нотку озорного юмора, за что его и поощряем.

**В. БАБИКОВ**
(ЛИЕПАЯ)
ПРОТИВОСТОЯНИЕ

**С. КОМПАНИЙЧЕНКО**
(ЛЕНИНГРАД)
ДЕРЕВНЯ МОСКВА
В ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

**А. ЧЕЛНОКОВ**
(МОСКВА)
1000-ЛЕТИЕ КРЕЩЕНИЯ РУСИ

# Владимир Антощенков **Мозаика городской среды**

Город — это зрелище, но зрелище со своим языком, и для того, чтобы его хорошо понять, нужен известный навык. Главная особенность этого зрелища — его многокомпонентность и неожиданность сопоставления элементов. Эстетическое воздействие городской среды основывается на взаимодействии большого числа объектов и факторов: архитектуры с ее декором, скульптуры, флоры, климатического состояния погоды, смены дня и ночи и времен года, приметами технического прогресса, насытившего историческую ткань города неожиданными в ее контексте предметами, механизмами, рекламой... Все это для фотографа — бесконечное разнообразие тем, сюжетов и их трактовок.

Конечно, в какой-то мере с этим множеством факторов можно совладать с помощью «научного подхода», аналитического мышления. Может помочь правильный, неискаженный план города, графики движения солнца по месяцам, знание климата, статистически стабильных привычек горожан и т. п. И однако все это отнюдь не всегда способствует успеху съемки. Многие кадры рождаются вопреки продуманному сценарию поисков там, где их и не ждешь. В этом своя прелесть естественности живого города, и в этом просматривается отличие художественного восприятия городской среды от ее научного изучения.

Кстати, встает закономерный вопрос — насколько помогает эрудиция в области архитектуры при съемке городского пейзажа с чисто художественными целями или она может в какой-то степени стать помехой. Надо думать, что многое зависит от индивидуальности автора.

По-видимому, априорное представление об архитектурных объектах может помешать живости их восприятия. Но бывают сюжеты, суть которых проявляется только при условии знания специфического языка архитектуры, например особенностей ордерных систем (сочетания несущих и несомых частей конструкции). Такие фотографии могут вызвать активную эстетическую реакцию у архитектора, но оставят равнодушными «обычных» зрителей. Вот это, по-моему, надо иметь в виду, если и делать такие снимки, то обязательно учитывать их назначение.

...Зрение — процесс, конечно же, оптический, но и психологический, а точнее, социально-психологический. Сегодня средства массовой информации, в том числе и фотография, в значительной мере настраивают на восприятие городской среды в критической тональности. Наверное, необходимо снимать и «трущобные» сюжеты.

ФОТО **ВЛАДИМИРА АНТОЩЕНКОВА**

Но тревожит то, что такая, скажем так, социальная установка наносит ущерб другому слою образов, испокон веков составляющих источник любования живописцев, графиков, да и фотографов, слою образов, связанных с естественным старением городской среды, подкупающих богатством фактур, светотени. Я хочу сказать, что бывает нормальная старость, а бывает форсированный процесс деградации. И по опыту знаю, что сегодня сюжеты, снятые в первом ключе, часто прочитываются зрителем во втором.

Вообще фотограф и зритель должны каким-то образом избегать приведения своего восприятия того или иного архитектурного фотографического сюжета к четкому, безапелляционному словесному суждению: образ положительный или отрицательный. В мозаике городской среды мне, наоборот, нравятся такие темы, где словесный ярлык — хорошо, плохо — просто бессмыслен.

**От редакции:**

Стоит обратить внимание на то, как Владимир Антощенков называет свои фотографии. Шокирующе, не правда ли? «Все при деле», «Здесь был Вася с Марса» и так далее. Авангард, да и только. Но лишь на первый взгляд.

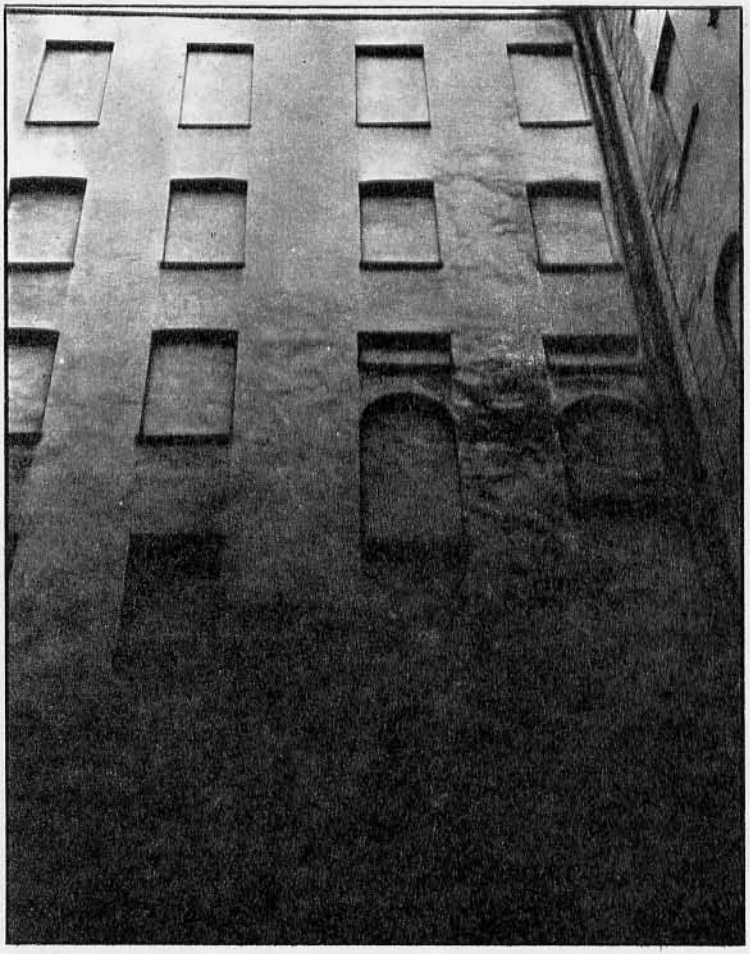
Думается, фотографии Антощенкова воспринимаются как некая антитеза «трущобным» мотивам, захлестнувшим наше фотоискусство. Слов нет, мотивы эти сыграли и еще сыграют свою благую роль в активизации общественного внимания к городской экологии. Но ленинградский автор озабочен еще и другим — тем, мимо чего проходят эстетики предметного мира.

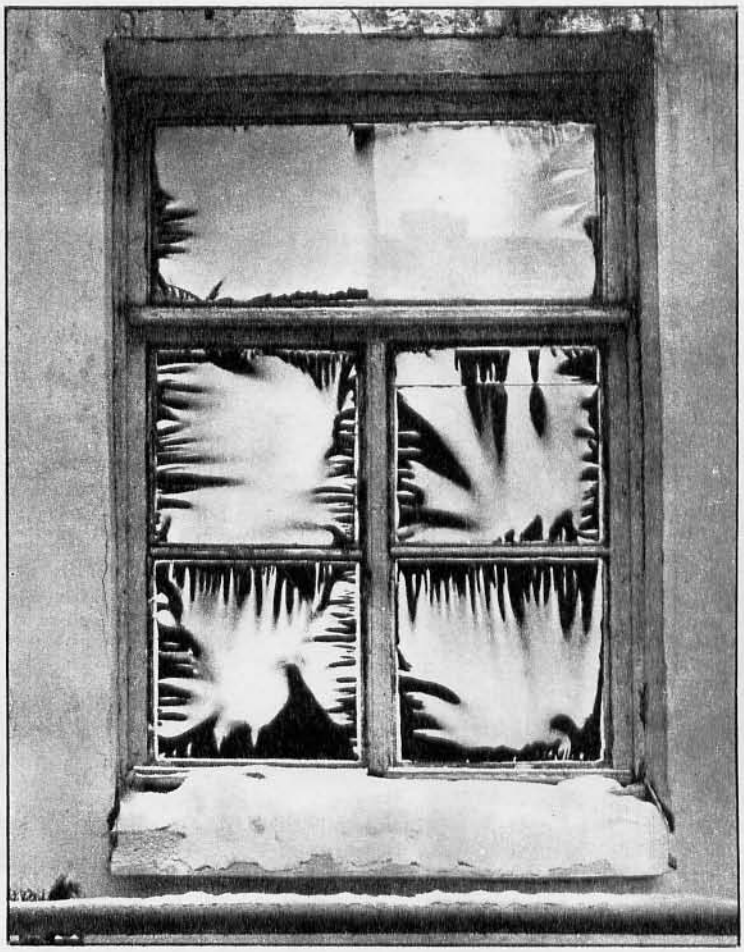
Отсюда и такие метафорические названия, какие дал своим фотографиям Антощенков намеренно, избегая экскурсоводного взгляда на тот или иной архитектурный объект, даже если он вполне узнаваем.

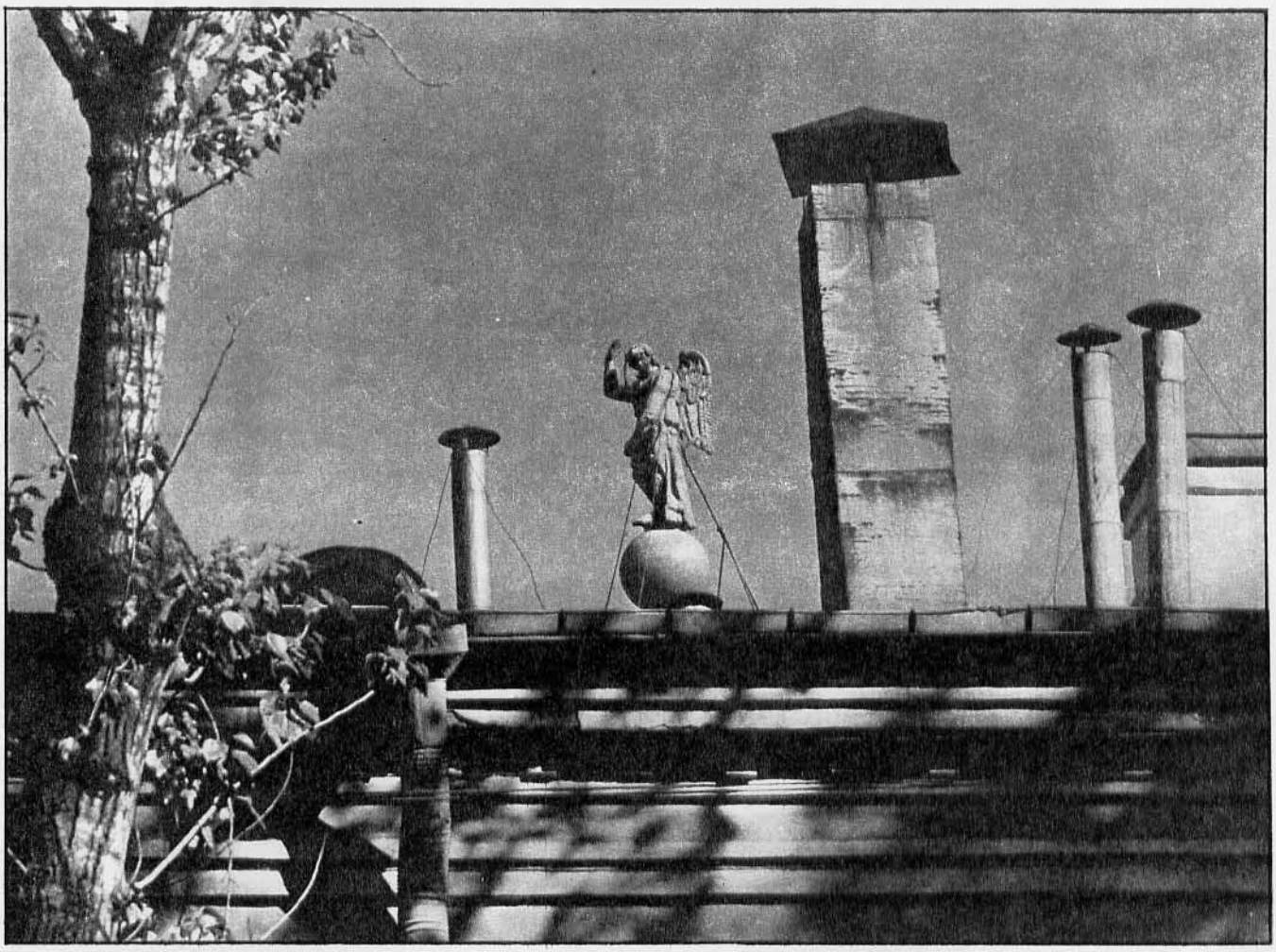
Обычно подобные, в известном смысле, литературные расшифровки фотографических сюжетов воспринимаются многими, что называется, в штыки. Считается, что сюжет должен говорить сам за себя. Известны случаи, когда снимок обозначают так, как поэты свои стихотворения, вовсе не называя их, предоставляя это право читателю, а в нашей публикации — зрителю.

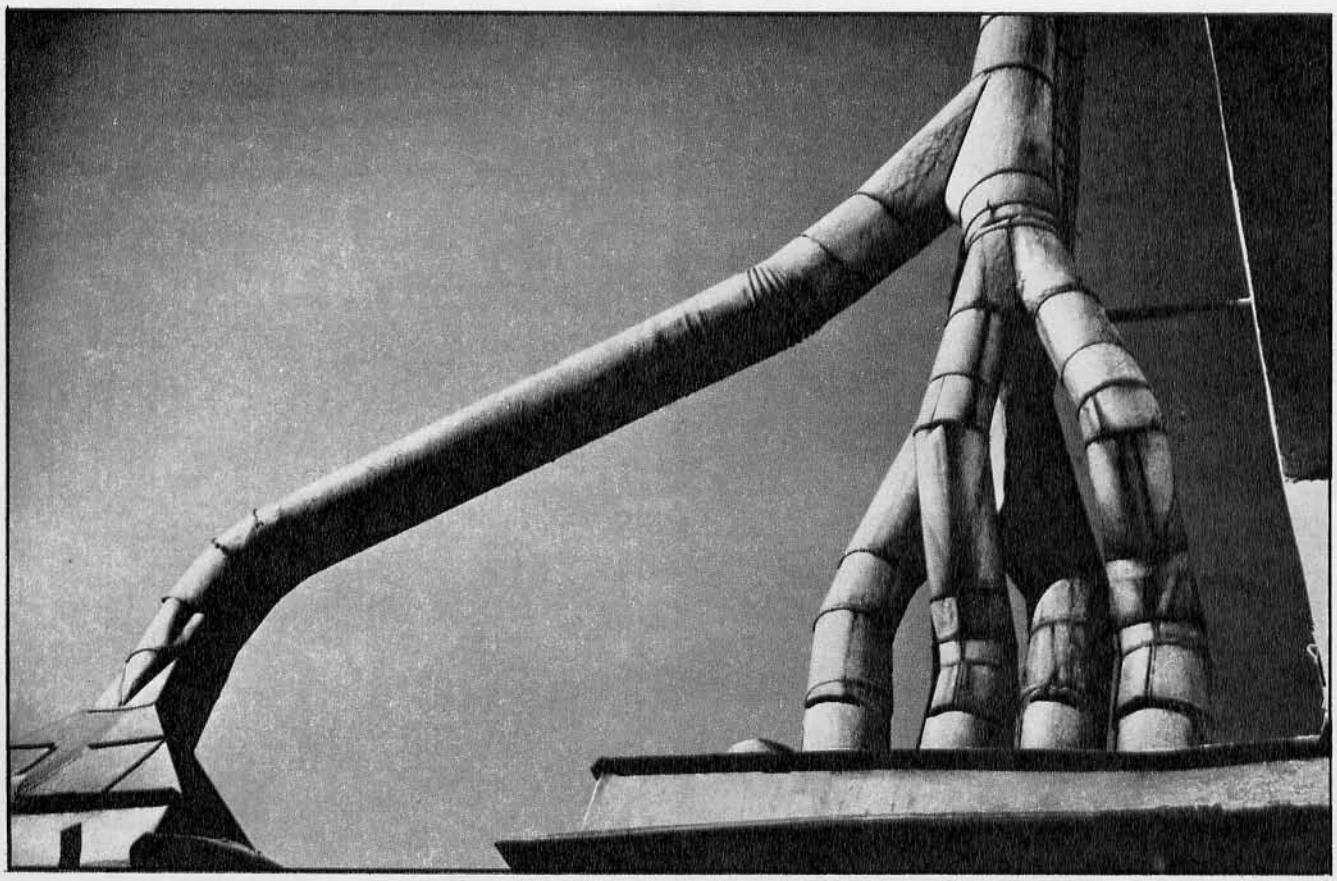
Антощенков идет другим, своим путем.

Постараемся понять фотографа, как и смысл его творческих поисков.



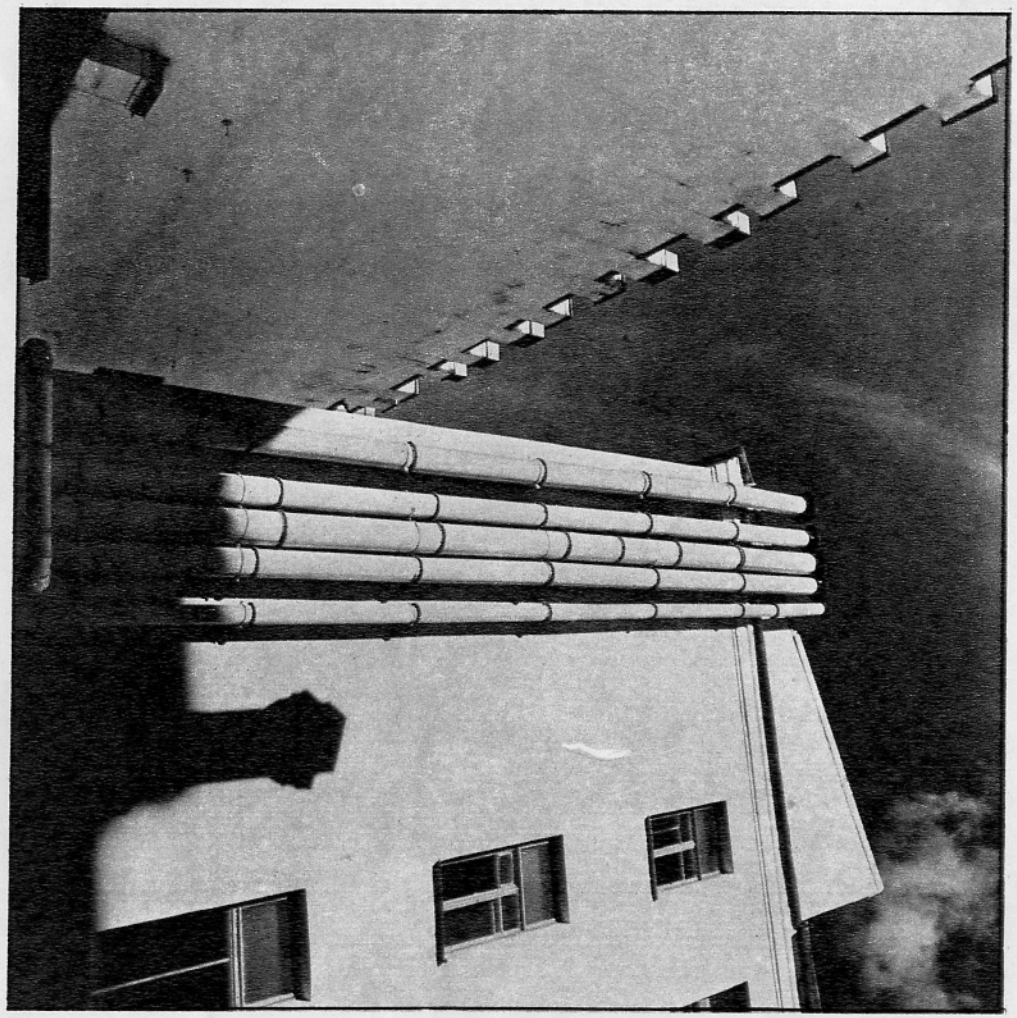


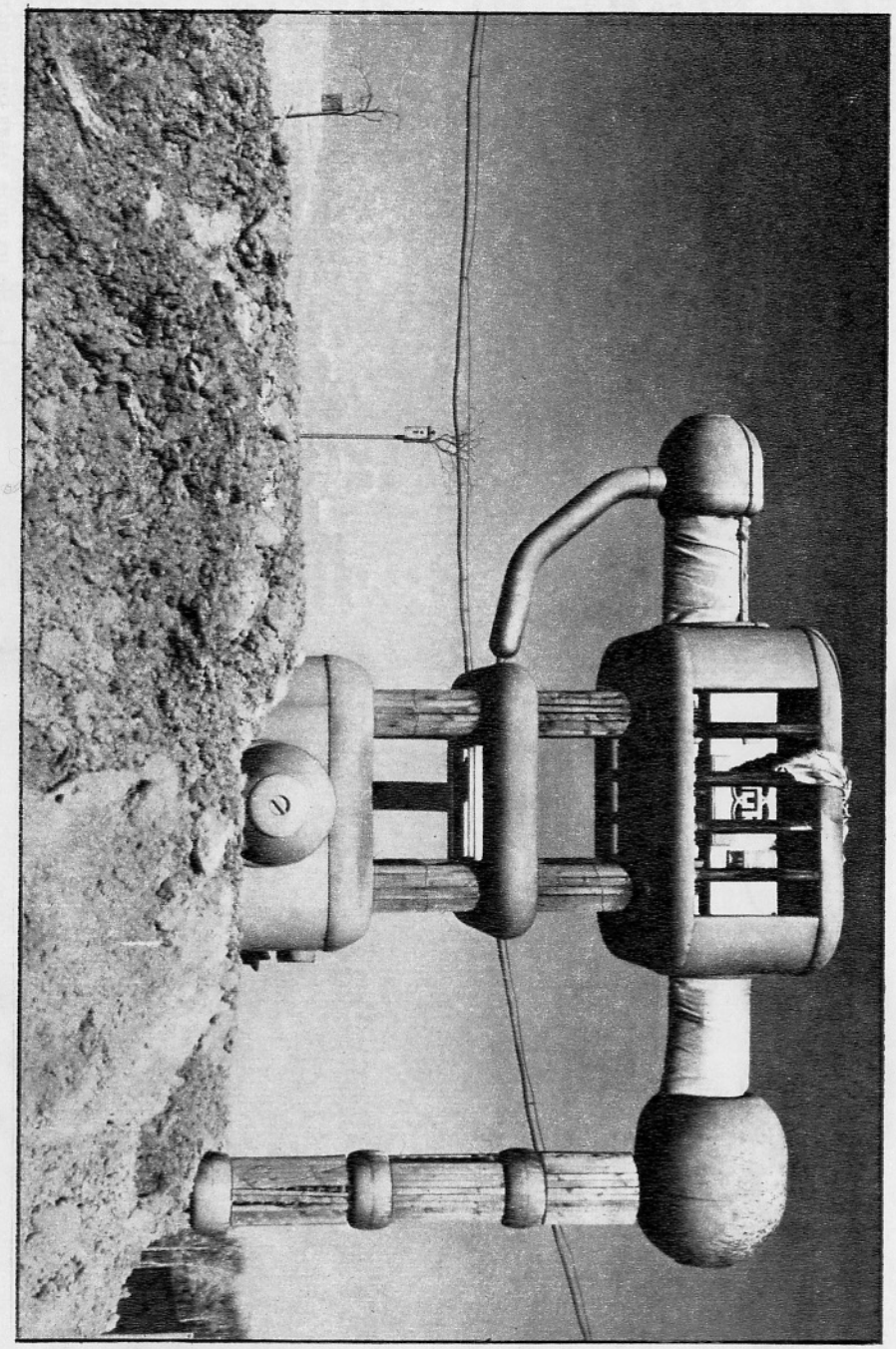




ВСЕ ПРИ ДЕЛЕ
ЛЕТАРГИЯ
ВАРИАЦИИ
КОНТЕКСТ
ЗДЕСЬ БЫЛ ВАСЯ С МАРСА
АТЕЛЬЕ
В ДУХЕ БРЕДБЕРИ
СОПОСТАВЛЕНИЕ

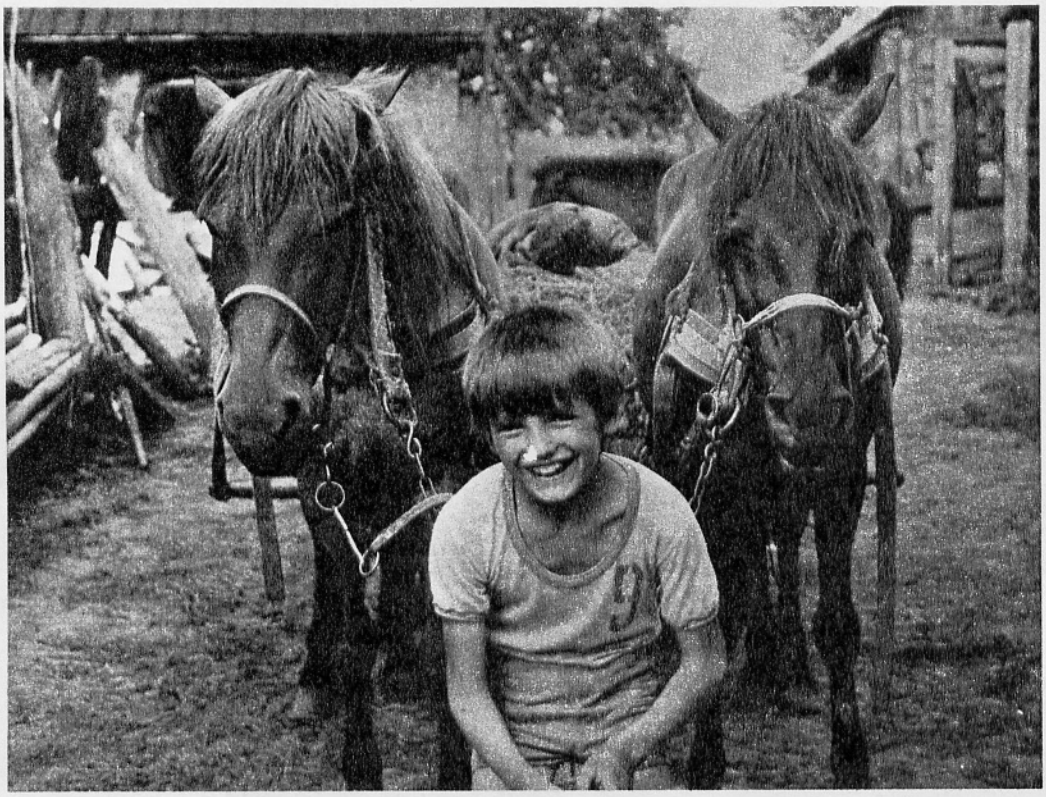
ФОТО **ВЛАДИМИРА АНТОЩЕНКОВА**





# ФОТОЮНИОР

ФОТОКОНКУРС «РОВЕСНИКИ, РОВЕСНИЦЫ»



**АНДРЕЙ ХИЛЬЧУК**, 14 ЛЕТ
(КРАСНОЯРСК)
«ТРОЙКА»

**АЛЕКСАНДР ГРЕБЕНЕВ**, 14 ЛЕТ
(МОГИЛЕВ)
СЛУЧАЙ НА ТРАССЕ

«ФОТОЮНИОРУ» ПИШУТ...

## «Не бойтесь «эротики»!»

«Здравствуйте, уважаемая редакция! В «Фотоюниоре» («СФ», 1989, № 7) я прочитала письмо сестер Саши и Риты «Где грань дозволенного?» об «эротическом» сюжете, появившемся на школьной фотовыставке и вызвавшем переполох в учительской. И я подумала, что именно таких фотографий должно быть больше. И именно на страницах «Фотоюниора». Сейчас я поясню свою мысль: в последнее время человеческая жизнь и человеческая личность обесценились. Жестокость, хамство, насилие физическое и нравственное особенно проявляются среди подростков. И я хочу, чтобы на страницах «Фотоюниора» больше было фотографий, показывающих не только красоту человеческого тела, но и подчеркивающих его слабость, хрупкость, беззащитность.

Я не знаю, как это выявить в полной мере. Но вот я представляю себе сюжет, который видела на пляже и пожалела, что не взяла фотоаппарат. На песке боролись двое мальчишек, а две девочки азартно болели за них. Одному не повезло, он почти на лопатках. Но на лице такая решимость не поддаться! Его мальчишеская фигура трогательно прекрасна в своем напряжении. А девочка, которая болела за него... Она вся устремлена к нему. Словами, жестами, выражением лица умоляет: «Ну же, давай, держись, не поддавайся! Ну, что же ты? Ну, пожалуйста! Ведь я с тобой!» Кулачки сжаты, губа закушена: «Ведь ты же сильный!» Но поединок завершен. Руки прижаты к песку, сил больше нет. На губах смущенная улыбка, а в глазах — такая обида! А девочка? Она чуть не плачет. А другая болельщица? Сколько радости! Высоко подпрыгивает, хлопает в ладони: «Ура-а! Вот мы какие!» Низко опущенная головка «побежденной» гордо поднимается, на лице вызов: «Ну и что? Все равно он сильный!»

Разумеется, могут быть и другие ситуации, неожиданные, непредсказуемые. Главное — тема: «Гармония, красота человеческого тела и его незащищенность, неповторимость и бесценность человеческой жизни».

Я призываю читателей «Фотоюниора»: «Постарайтесь своими объективами продлить вот такие мгновения! Пусть человек увидит себя с этой точки зрения! Быть может, добрее станем, сумеем полюбить себе подобных, забудем про жестокость, будем беречь друг друга! Присылайте больше таких снимков! Не бойтесь «эротики». Помните, в одной и той же луже один видит грязь на дне, а другой — отраженные звезды».

**Диана Кондратьева**, 16 лет,
Курск

# Установка на улыбку

Сто лет мечтаю увидеть Ялту весной. В апреле в Крыму зацветают миндаль, персик, слива... А сейчас за окном — снежная метель, я стучу на машинке и думаю о том, что мои знакомые фотостудийцы во главе с неутомимым смешливым своим «папой Карло» — Михаилом Евгеньевичем Кравцом опять полезли в горы, будут ходить на лыжах, ночевать в приюте, встречать рассвет на Ай-Петри...

Этот коллектив мало времени проводит в четырех стенах, больше — в походах. Время бежит быстро, и вчерашние школьники, авторы напечатанных здесь фотокадров, хоть им нет еще восемнадцати, выбрали свою дорогу в жизни. Оля Вавилова — студентка первого курса Ленинградского института легкой промышленности, будущий художник-модельер. Рома Павленко, с детства усвоивший правило «Navigare necesse est!» («Плавать в море обязательно!»), учится в Херсонском мореходном училище. Алеша Чабан работает в фотолаборатории на Ялтинской киностудии. Все трое продолжают снимать. Их родная студия осталась для них общим и любимым домом, куда «вылетевшие птенцы» неизменно слетаются в каникулы, в праздники. Вот и в этом году один из бывших выпускников Юрий Жабоедов, будущий юрист, член фотоклуба «Ялта», лауреат международных фотоконкурсов, подкинул идею: в зимние студенческие каникулы собрать старых «морских», то бишь фотографических, волков (кстати, сам Михаил Евгеньевич не один год прослужил механиком на военном крейсере), захватить с собой старших студийцев и двинуть по традиции на Ай-Петри. Само собой возникает банальное сравнение: так же, как за зимой следует весна, одно поколение студийцев сменяет другое. При чем здесь фотография? Наверное, при том, что для ялтинцев, благодаря их опытному, скажем так, капитану-наставнику (есть на флоте такая должность) именно фотография проложила курс в жизни, дав «установку» на творчество, дружбу, добро, улыбку.

Г. ЕРГАЕВА

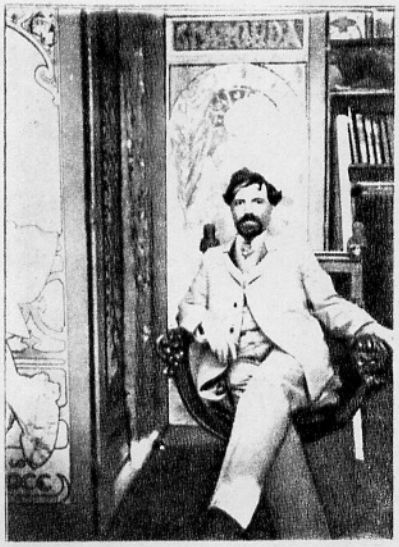
**ОЛЬГА ВАВИЛОВА**, 14 ЛЕТ
ТЕАТРАЛЬНАЯ ПАРТИЯ

**АЛЕКСЕЙ ЧАБАН**, 14 ЛЕТ
«ОСТАНОВИСЬ, МГНОВЕНЬЕ...»

**РОМАН ПАВЛЕНКО**, 14 ЛЕТ
«ВСТРЕЧАЙТЕ, ПРИЕХАЛИ!»

**ОЛЬГА ВАВИЛОВА**, 14 ЛЕТ
«АКСЕЛЕРАТЫ»

# Андрей Дьяченко Снимки художника Альфонса Мухи



АВТОПОРТРЕТ

Выдающийся чешский художник Альфонс Мария Муха прославился как плакатист, график, мастер декоративно-прикладного искусства. Но он известен и как оригинальный, самобытный фотограф. Являясь ярким представителем стиля «модерн», художник воплощал в своем творчестве многие черты, присущие этому стилю. Например, тяготел к сочетанию разных фактур, к причудливому изгибу линий. В стиле «модерн» сделаны и некоторые его фотографии.

Альфонс Муха родился в 1860 году в городе Иванчицы. С 1886 по 1889 год он обучался живописи, сначала в Мюнхенской академии художеств, а затем в Академии Жюльен в Париже. О первых его шагах в искусстве фотографии рассказывает сын художника, писатель Иржи Муха. Из этих воспоминаний мы узнаем, что первой камерой отца был небольшой аппарат для квадратных пластинок 7×7 см. С его помощью А. Муха снимал сюжеты, необходимые при работе над графическими произведениями.

Не придавая самостоятельного значения своим снимкам, художник использовал их как вспомогательный материал для создания крупноформатных плакатов, театральных, выставочных и торговых афиш. Однако во всех этих произведениях нет и намека на светотональную природу снимка: все фигуры обведены отчетливым, даже несколько жестковатым контуром. Искусствоведы пишут, что в его творчестве большую роль играет линия, «подчас она свободно и беспрепятственно бежит, закручивается, словно гребни волн, слагается в причудливый ритмичный арабеск или трепещет как язычки пламени».

Но, хотя эта линия и выведена рукой плакатиста, опытного рисовальщика, в рождении ее, оказывается, не последнее место принадлежит фотокамере. Изучая эти фотографии, мы находим в них многое, способствующее пониманию стилистики самобытного художника. Обратите внимание на автопортрет: художник в изысканно украшенном интерьере, на фоне афиши к спектаклю «Жизмонда» с участием Сары Бернар.

Однако далеко не во всех его снимках человеческая фигура окружена усложненным по структуре пространством, не всегда погружена в мир разнофактурных предметов и вещей. Фотографируя своих близких и друзей, А. Муха, как правило, не выстраивал сложных мизансцен, не компоновал замысловатые по рисунку предметы в интерьере. Ему было достаточно светлого фона. Так эпизодами из реальной жизни выглядят сцены, где жена художника Мария Хитилова кормит маленького сына Иржи, где друг А. Мухи — великий французский живописец Поль Гоген полуодетым сидит за фортепиано. Незамысловата, проста по форме сцена похорон президента Франции Карно. В 1913 году художник посетил Россию. Известна его фотография, сделанная на Красной площади. Она отличается резкостью светотеневых контрастов. Собор Василия Блаженного подан почти силуэтно. Но кадр насыщен человеческими фигурами, в нем легко можно выделить разные социальные типы. Этот кадр — типичный пример туристической фотографии, выполненной в традициях хроники.

Но как только А. Муха привлекал аппарат в качестве помощника для своих графических композиций, отношение к фотоизображению резко менялось.

Художника очень привлекала, например, работа с цветами, растениями в натюрморте. Принято считать, что стиль «модерн» в жанре натюрморта никак не проявился. Натюрморт как фрагмент «застывшей» реальности был просто не нужен художникам той эпохи, так как этот стиль любые предметы и явления воплощает в виде застывших форм. А. Муха составил настоящую энциклопедию таких форм — книгу «Декоративные документы». Документами он назвал литографские листы с разными типами растительных орнаментов и шрифтов. И если учесть, что при составлении этих орнаментов художник активно пользовался собственными фотографиями, слово «документ» получает новое значение: документально (то есть с помощью камеры) зафиксированная декоративная форма.

Книга эта, кстати, пользуется большой популярностью у фотохудожников. И сегодня фотографы выстраивают композиции из украшенных орнаментом предметов быта и ювелирных изделий. Работы А. Мухи в стиле «модерн» обрели новую жизнь в современном фотоискусстве.

Однако в данной публикации нам хотелось бы подробнее остановиться на творчестве художника в жанре «живых картин». Художник отдал оформлению этого модного когда-то вида зрелищ немало сил и вдохновения.

«Живые картины» предполагали работу с женскими моделями. И А. Муха особенно тщательно продумывал их предметное окружение. Любовь к красивым предметам в интерьере родилась у него в юности, когда он увлекался творчеством австрийского живописца Ганса Макарта. Рассказывают, что мастерская Макарта привлекала к себе внимание эстетов необычайной живописностью и роскошью интерьеров. Макарт, несомненно, оказал влияние на Альфонса Муху, размещавшего своих натурщиц на фоне изысканной интерьерной выгородки. Сквозными элементами этих композиций были зеркало в бронзовой раме и железная печка оригинальной формы. Сын художника рассказывает, что однажды рядом с этой печкой отец сфотографировал бывшую королеву Мадагаскара.

В фотоэтюдах для «живых картин» художник любил фиксировать эффектные, выразительные позы натурщиц. Он тяготел к сложным ракурсам. В основе его композиций часто лежал принцип поворота фигуры в три четверти. На фоне ширм и драпировок женские фигуры превращались в искусные сочетания линий и пятен.

В этюдах с натурщицами А. Муха большое значение придавал световому режиму. Нередко он заставлял натурщиц держать в руке лампочку, освещавшую лицо. Благодаря этому художник добивался нужного ему светотеневого эффекта. Свет объединял человеческую фигуру и окружавшую ее вещественную среду, заполненную драпировками, ширмами, предметами в стиле «модерн», книгами и гравюрами. Предметы обогащали композицию, порой приобретали символический смысл. Да и сама человеческая фигура становилась полумистическим иероглифом. Рассказывают, что в мастерской А. Мухи проводились спиритические сеансы; считалось, что в ателье художника такие развлечения наиболее эффектны. Хозяин ателье стал снимать и участников этих сеансов. Так родился цикл фотографий, свидетельствующий об увлечениях того времени.

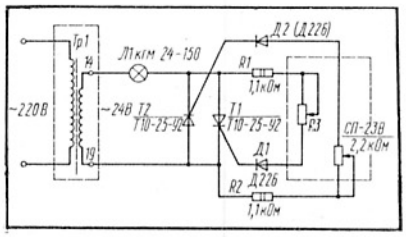
По методу работы А. Муху сравнивают иногда с известным итальянским плакатистом Марчелло Дудовичем, также использовавшим фотокамеру в этюдном творчестве. Однако Дудович целиком переносил композицию снимка в плакат, а А. Муха брал из фотографий лишь отдельные фрагменты. Тщательно выверяя приемлемость своих снимков для будущего произведения, художник умело соединял искусство документальной фиксации действительности с ее воссозданием тушью и красками. В результате такого слияния и рождались произведения, воплощавшие неповторимую стилистическую манеру мастера Альфонса Мухи.

ЭТЮДЫ С НАТУРЩИЦАМИ

ФОТО **АЛЬФОНСА МУХИ**

КОНКУРС ✪ 10000
ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

## Устройство «Наплыв»




В Ленинградском планетарии изготовлена схема «Наплыв» на базе двух диапроекторов «Альфа-203», позволяющая плавно производить смену кадров с частичным наложением одного сюжета на другой. Схема построена на 4-х тиристорах типа Т 10-25-У2, на которые через диоды Д-226 плавно подается открывающее их напряжение. Принципиальная схема устройства и параметры ее элементов для одного диапроектора приведены на рисунке, где R3 — сдвоенный потенциометр ползункового типа СП3-23в 2,2 кОм; Тр1 — штатный трансформатор диапроектора («Альфа-203»). В каждом диапроекторе применяется вышеприведенная схема. Два сдвоенных потенциометра 1R3 размещаются в корпусе пульта **3** (фото 1), ручки которых механически соединены. Каждый из потенциометров при их совместном движении расположен так, что если в одном из диапроекторов световой поток увеличивается до максимума, то во втором он уменьшается до нуля, в среднем положении один сюжет налагается на другой, то есть осуществляется эффект «наплыва». Смена кадров осуществляется кнопками **2** (фото 1), включенными параллельно кнопкам штатного пульта управления и расположенными на пульте управления приставкой. При этом для смены кадра нажимается кнопка проектора, находящегося в затемненном состоянии, после чего потенциометры R3 перемещаются в крайне противоположное положение, увеличивая до максимума световой поток этого диапроектора, и т. д. Конструкция Тр1 — штатный трансформатор диапроектора, который используется в устройстве. Тиристоры Т1 и Т2 устанавливаются на радиаторах **1** (фото 2), которые, в свою очередь, укреплены на изолирующей планке, прикрепленной к элементам крепления мотора **2** (фото 2). Сопротивления R1 и R2 и диоды Д1 и Д2 размещаются на текстолитовой плате **1** (фото 2) внутри корпуса диапроектора — слева от оптической системы над мотором. Элементы, расположенные внутри диапроектора, соединяются с пультом, в котором находятся потенциометры и кнопки **1** (фото 1) управления сменой кадров, с помощью кабеля и шестиштырькового стандартного радиотехнического разъема **4** (ОНЦ-ВГ-11-6) (фото 1). Данная схема может быть применена на базе любых диапроекторов, имеющих понижающий трансформатор 220 В/24 В и применяющих галогенную лампу КГМ 24-150.

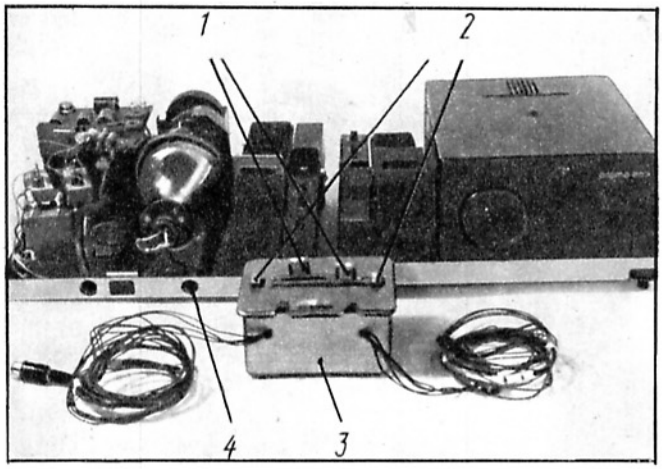



ФОТО 1

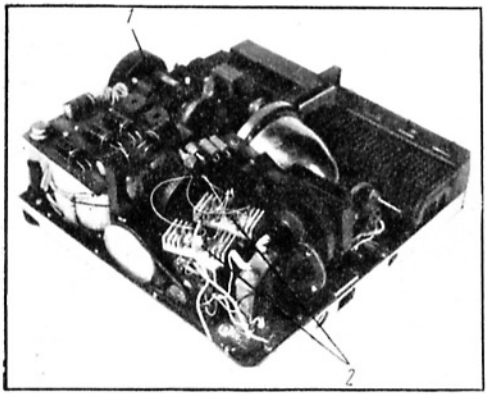



ФОТО 2

А. ЛИТВИНЕНКО

## Простой pH-метр

В цветной фотографии играет очень важную роль точное определение pH рабочих растворов. Мне удалось решить проблему pH-метрии и очень хочется поделиться этим с фотолюбителями. Потребуется два электрода — стандартный хлоросеребряный электрод сравнения (любой маркировки) и стеклянный, рабочий серии ЭСЛ, например марок ЭСЛ-43-07, ЭСЛ-63-07. При подборе электрода необходимо следить, нет ли трещин в его рабочей части: у хлоросеребряного электрода — это центральная стеклянная жила и колпачок, у стеклянного — головка-шарик. В качестве измерительного прибора используют цифровой вольтметр-ЦУИП, бывающий в продаже, с входным сопротивлением не ниже 100 МОм, например ЦУИП В7-22А. Перед подключением электродов к прибору в хлоросеребряный электрод заливают насыщенный раствор хлористого калия, а для его поддержания добавляют несколько кристаллов этой соли. В таком виде электрод выдерживают в течение 48 часов, при этом входное отверстие закрыто резиновой пробкой. Стеклянный электрод (рабочую часть) выдерживают в 0,1 н растворе соляной кислоты в течение суток. Подключение электродов проводят так (см. рисунок): электрод сравнения подключается к центральному гнезду прибора, к нему же подсоединяют оплетку коаксиального кабеля стеклянного электрода. Центральная жила стеклянного электрода подключается ко второму гнезду. Прибор следует заземлить, в противном случае возникает значительный «дрейф» показаний. Перед началом измерений электроды хорошо отмывают дистиллированной водой, резиновую пробку хлоросеребряного электрода вынимают. Диапазон измерений устанавливается в положение 0—2В. Ток постоянный (кнопка «—»). Затем электроды опускаются в раствор, pH которого известен,— это может быть стандартный фиксанал (продается в магазинах «Химреактивы»), либо любой другой, например, какой-нибудь фирменный раствор. Измерение длится в течение 2—2,5 мин, то есть до тех пор, пока не стабилизируются показания в третьем знаке шкалы ЦУИП. Показание прибора записывается. После чего приступают к необходимым измерениям. Величину pH определяют по следующей формуле:

$$pH = -0{,}01691 \cdot V_{изм.} + B,$$

где $V_{изм.}$ — вольтаж измеряемого pH, В — переменная величина (при каждом включении прибора заново вычисляется по следующей формуле: $B = pH_{фиксанала} + 0{,}01691 \cdot V_{фиксанала}$).

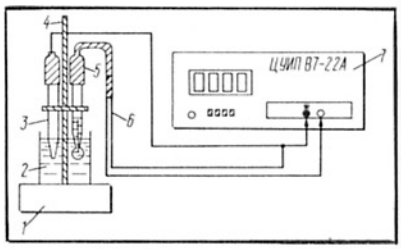



**Схема подключения электродной пары к ЦУИП В7-22А: 1 — подставка; 2 — сосуд с фоторастворами; 3 — хлоросеребряный электрод ЭВЛ-1М3; 4 — поворотная стойка с электродами; 5 — стеклянный электрод ЭСЛ-43-07; 6 — коаксиальный кабель; 7 — цифровой вольтмер ЦУИП В7-22А**

Температура измеряемого раствора (и фиксанала) — +25°С. К ЦУИП В7-22А можно подключить калькулятор «Электроника» МК-62; величина pH будет индицироваться автоматически, при условии введения в его память величины «В» и соответствующего программирования калькулятора. По окончании измерений прибор отключается от сети, снимается заземление, отключаются электроды, промываются дистиллированной водой, закрывается пробкой хлоросеребряный электрод, стеклянный опускается в стаканчик с 0,1 н раствором соляной кислоты, где и хранится до следующей работы. Система, состоящая из электродов ЭВЛ-1М3, ЭСЛ-43-07, вольтметра ЦУИП В7-22А, позволяет измерять pH с точностью до ±0,02.

А. ШАДРИН

# КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

## Информация конкурса

В редакцию продолжают поступать сообщения от различных организаций, выразивших согласие принять участие в конкурсе «10000 технических идей» и выделить премии победителям.

**Переславское производственное объединение «Славич»** учредило два приза — наборы фотобумаги на общую сумму 80 рублей.

**Черкасский завод «Фотоприбор»** устанавливает победителям конкурса премии по четырем разделам. По разделу «Банк идей»: первая премия — 150 руб, вторая — 100 руб. По разделу «Фотолабораторное оборудование, компьютеризация лабораторных процессов и фотохимия» — цветоанализатор «Цветан». По разделу «Электроника в фотографии» — электронная рамка «Рось». По разделу «Маленькие хитрости» — устройство цветной фотопечати «Спектрозон».

**Ленинградское оптико-механическое объединение имени В. И. Ленина (ЛОМО)** установило три приза: первый — фотоаппарат «ЛОМО-компакт», второй — фотоаппарат «Зенит 35Ф», третий — фотоаппарат «Смена-Символ».

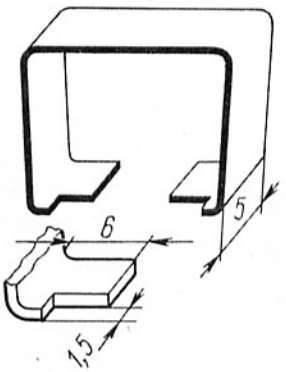
**Производственное объединение «Завод Арсенал»** выделяет за лучшее предложение (разработку) по совершенствованию фотоаппаратуры объединения фотоаппарат «Киев-19».

**Вилейский завод «Зенит» и производственное объединение «Азовский оптико-механический завод»** также запланировали выделение премий.

Редакция журнала «Советское фото» благодарит организации за содействие в проведении конкурса.

## Мини-советы

Прочно удержать наглазник на фотоаппарате «Киев-19» позволяет специальная пружина, изготовленная из стальной полоски толщиной 0,4—0,5 мм и шириной 5 мм. Полоску предварительно нагревают на огне и придают ей необходимую форму. Для упругости концы пружины подгибают вовнутрь (см. рис.). После изготовления




деталь закаливают. Сгибать полоску удобнее по месту, то есть после каждого согнутого угла примеряют сделанное по наглазнику. Размеры с внутренней стороны: высота — 23 мм, ширина — 27 мм; короткие стороны: длина — 6 мм. Для точной посадки пружины на место спиливают с каждой короткой стороны по 1,5 мм.

И. МЕДВЕДЕВ

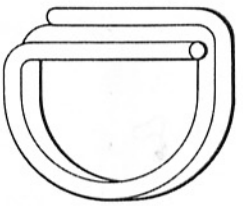
Для получения качественного дубликата с фотографии, сделанной на тисненой бумаге, необходимо оригинал поместить в ванночку с чистой водой и переснять его на негативную пленку.

В. ПЕРЕЛЫГИН

При отсутствии крепления для наглазника на корпусе фотоаппарата диоптрийную линзу перед видоискателем можно установить, используя направляющие для ИФО. Делается это так: из полоски оргстекла толщиной 2,5—3 мм и размерами 25×58 мм вырезают заготовку; на одном конце сверлится отверстие под линзу, которая будет запрессована, а противоположная сторона выполняется по форме пазов башмака для крепления ИФО. Затем деталь нагревается и сгибается, линза запрессовывается в отверстие и закрепляется клеем. Недостаток — нельзя установить ИФО.

К. ОЗОЛИН

Крепление ремня (см. рисунок) к ушкам любого фотоаппарата можно изготовить из пружины ∅ 10 мм (диаметр проволоки, из которой изготовлена пружина — 0,5—0,7 мм). От пружины отрезают два витка, их концы заводят друг за друга по диаметру пружины на 10 мм. Места среза зачищают от заусенцев. Полученное кольцо надевают на одну из губок плоско-



губцев, местами отреза между губками, нагревают до белого каления и сжимают плоскогубцы для придания кольцу необходимой плоскости под ремень. Полученное кольцо снова нагревают и закаливают.

И. МЕДВЕДЕВ

Фиксаналы, использующиеся для калибровки pH-метров, чаще всего имеют щелочную реакцию. Их готовят на прокипяченной в течение 30—40 мин дистиллированной воде. Вот два состава.

Фиксанал № 1: В 0,5 л воды растворяют 3,814 г (0,01 М) буры марки «ХЧ» и доводят объем раствора до 1 л с точностью ±2 мл. При 25° С фиксанал имеет pH = = 9,19 ± 0,005.

Фиксанал № 2: Насыщенный, при 25° С, раствор гидроксида кальция имеет pH = 12,45 ± 0,005. По мере использования появляется белый осадок карбоната кальция. При этом pH раствора не меняется. После работы рабочие электроды промывают 0,01 %-ным раствором Трилона Б, а затем дистиллированной водой. Хранят растворы в доверху наполненной бутылке с узким горлом и герметичной крышкой.

А. ШАДРИН

ФОТОРЕКЛАМА

ФОТОКЛУБ «ОБЪЕКТИВ»

ВЫПОЛНЯЕТ ЦВЕТНЫЕ ФОТОГРАФИИ СО СЛАЙДОВ. ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ФОТОГРАФИЙ ПРИНИМАЮТСЯ ТОЛЬКО КАЧЕСТВЕННЫЕ СЛАЙДЫ ФОРМАТОМ 18×24 и 24×36 мм. В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ТИПА ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ПРИ ПЕЧАТИ ЦВЕТНОЙ ФОТОБУМАГИ СТОИМОСТЬ КАЖДОЙ ФОТОГРАФИИ 5— 7 руб.

СРОК ИЗГОТОВЛЕНИЯ — 2 МЕСЯЦА. ГОТОВЫЕ ФОТОГРАФИИ ВМЕСТЕ СО СЛАЙДАМИ ВЫСЫЛАЮТСЯ ЗАКАЗЧИКУ НАЛОЖЕННЫМ ПЛАТЕЖОМ.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ: 163061, АРХАНГЕЛЬСК-61, А/Я 114, ФОТОКЛУБ «ОБЪЕКТИВ».

ВНИМАНИЮ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ!

ПРОИЗВОДСТВЕННО-ТОРГОВЫЙ КООПЕРАТИВ «ИСКУССТВО» ПРЕДЛАГАЕТ КАТАЛОГ «ЯПОНСКАЯ ФОТОАППАРАТУРА И ОБЪЕКТИВЫ» (1975—1990 гг.). В КАТАЛОГ ВХОДЯТ ВСЕ МОДЕЛИ АППАРАТУРЫ И ОПТИКИ ОСНОВНЫХ ФИРМ ЯПОНИИ С КРАТКОЙ ТЕХНИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКОЙ ИЗДЕЛИЯ.

СТОИМОСТЬ КАТАЛОГА (НАЛОЖЕННЫМ ПЛАТЕЖОМ) С ПЕРЕСЫЛКОЙ 4 руб.

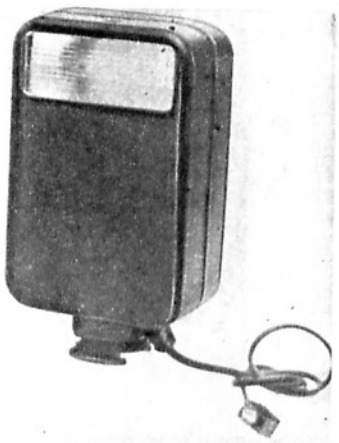
ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ: 344007, РОСТОВ-на-ДОНУ, А/Я 322.

Ответственность за достоверность фактов, содержащихся в объявлении, несет рекламодатель.

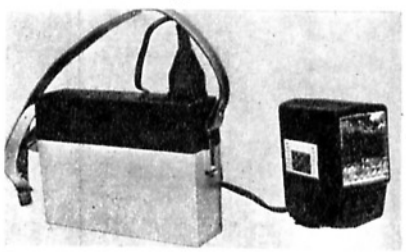
# Электронные фотовспышки

Окончание. Начало см. «СФ», 1990, № 1

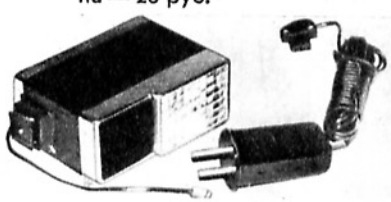
## СРЕДНИЕ ИФО



**«Электроника ФЭ-15У».** Изготовитель — ПО «Полярон»; начало выпуска — 1984 г.; питание — универсальное; номинальная энергия — 16 Дж; ведущее число (S пленки=64 ед. ГОСТа) — 16 (далее ведущее число указано для пленки с такой же чувствительностью); угол излучения — не менее 60°; время готовности от сети — 20 с, от элементов — 12 с; длительность импульса света — 400 мкс; количество импульсов от 3-х аккумуляторов D-0,55 — 65; габариты — 34×58×102 мм; масса без зарядного устройства — не более 0,21 кг; цена — 42 руб.



**«ФИЛ-16».** Изготовитель — ПО «Норма»; начало выпуска — 1984 г.; универсальная; питание — автономное; номинальная энергия — 36 Дж; ведущее число — 16; угол излучения — не менее 50°; время готовности — 20 с; длительность импульса света — 1/300 с; количество импульсов от 4-х элементов «373» — 70; габариты ИФО — 85×46×101 мм, блока питания — 148×40×108 мм; цена — 28 руб.

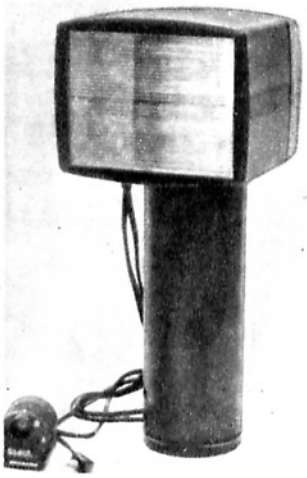


**«Электроника Л5-01».** Изготовитель — ПО «Элитан»; начало выпуска — 1981 г.; источник питания — сеть (220 В), элементы 6 шт. А-316 «Квант» (9 В); номинальная энергия при работе от сети — 28 Дж, от элементов — 40 и 20 Дж; ведущее число — 22; угол излучения — не менее 50°; время готовности — 10 с; длительность импульса света — 1/400—1/600 с; количество вспышек от одного комплекта свежих элементов А-316 — не менее 40; габариты — 126×86×52 мм; масса — 0,55 кг; цена — 35 руб.

**«ФИЛ-107».** Изготовитель — ПО «Норма»; начало выпуска — 1983 г.; комплект из двух фотовспышек («ФИЛ-105» и «106»); одна из них — ведущая, другая — ведомая; цена — 52 руб.

**«ФИЛ-106».** Изготовитель — ПО «Норма»; начало выпуска — 1983 год; источник питания — сеть (220 В) или батарея «Молния» (330 В); номинальная энергия — 68 Дж; ведущее число — 30; угол излучения — 50°; время готовности — 10 с; длительность импульса света — 1/500 с; встроенный светосинхронизатор обеспечивает синхронное срабатывание «ФИЛ-106» по световому импульсу другой фотовспышки; габариты — 84×82×214 мм; масса — 0,62 кг; цена — 34 руб. 50 коп.

## СЛОЖНЫЕ ИФО



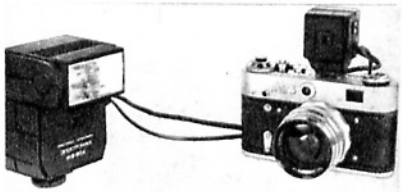
**«Электроника ФЭ-14 АУ».** Изготовитель — ПО «Полярон»; начало выпуска — 1976 г.; автоматическая; питание — автономное и сеть (220 В); номинальная энергия — 26 Дж; ведущее число — 26; угол излучения — 55°; время готовности — 10 с; количество импульсов от одной батареи «Молния» — 100; габариты — 195×85×78,4 мм; масса — 0,6 кг; цена — 35 руб.

**«Электроника ФЭ-26».** Изготовитель — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1984 г.; питание — автономное (2 шт. А-316 «Квант»); номинальная энергия — 12 Дж; ведущее число — 9; угол излучения верт./гориз. — 50×50°; время готовности — 15 с; количество импульсов от одного комплекта элементов питания — 80; длительность импульса света — не более 200 мкс; габариты — 34×75×60 мм; масса — 0,1 кг; цена — 24 руб. 70 коп.

**«Электроника ФЭ-29».** Изготовитель — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1989 г.; приставная к фотоаппарату «Эликон-1»; источник питания — А-316; номинальная энергия — 9,8 Дж; ведущее число (S пленки = 100 ед. ГОСТа) — 10; угол излучения верт./гориз.— 42/60°; время готовности — 12 с; количество вспышек от одного комплекта элементов питания — 80; габариты — 59,5×63,5×30 мм; масса — 0,1 кг; цена — 55 руб.

**«Электроника ФЭ-28».** Изготовитель — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1987 г.; питание — автономное (2 шт. А-316 «Квант»); номинальная энергия — 12 Дж; ведущее число — 14; угол излучения верт./гориз. — 50/60°; время готовности — 7 с; количество вспышек от одного комплекта элементов — 80; длительность импульса света — 80 мкс; съемный синхропровод; габариты — 33×75×60 мм; масса — 0,1 кг; цена — 24 руб. 70 коп.

**«Электроника ФЭ-30».** Изготовитель — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1990 г.; неавтоматическая; питание — автономное (4 элемента А-316 «Прима», 4 аккум. НКГц-0,45; блок питания «Электроника БПФ-30»); ведущее число (S пленки = 125 ед. ГОСТа) — 25; время готовности: от элементов А-316 — 10 с, от НКГц-0,45 — 6 с, от сети (220 В) или «БПФ-30» — 12 с; угол излучения верт./гориз.— 30/55°; количество импульсов излучения: от элементов «А-316» — 150 имп., аккумуляторов НКГц-0,45 — 90 имп.; длительность импульса света — 0,5—600 мкс; габариты — 76×96×76 мм; масса — 0,1 кг; планируемая цена — 36 руб.



**«Электроника ФЭ-30А-1».** Изготовитель — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1989 г.; неавтоматическая; питание автономное (элементы А-316 «Прима», аккумуляторы НКГц-0,45, блок питания «Электроника БПФ-30»); ведущее число (S пленки =100 ед. ГОСТа) — 25; время готовности: от элементов А-316 «Прима» — 10 с, от аккумуляторов — НКГц-0,45 — 6 с, от сети или блока питания «Электроника БПФ-30» — 12 с; угол излучения верт./гориз.— 30/55°; среднее количество импульсов излучения: от элементов А-316 — 150 имп., от аккумуляторов НКГц-0,45 — 90 имп.; длительность импульса света — 0,5—600 мкс; угол поворота вправо — 180, влево — 90, вверх — 90, вниз — 15°; габариты — 76×96×76 мм; масса — 0,25 кг; планируемая цена — 60 руб.

**Блок питания «Электроника БП-Ф30».** Изготовитель — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1990 г.; блок питания «БПФ-30» для электронных фотовспышек «Электроника ФЭ-30», «ФЭ-30А» и «ФЭ-30А-1»; выходное напряжение — 5,6 В; постоянный ток нагрузки — 0,2 А; габариты — 58,5×71×73 мм; масса — 0,16 кг, планируемая стоимость — 14 руб.

**«Электроника ФЭ-16А»*** Изготовитель — ПО «Полярон»; начало выпуска — 1990 г.; автоматическая (зона действия — 1—4 м); питание — от элементов А-316 «Прима», от аккумуляторов НКГц-0,45, от ЗУ; ведущее число (S пленки = 64 ед. ГОСТа) — 14; время готовности: от элементов А-316 — 8 с: от аккумуляторов НКГц-0,45 — 4 с, от блока питания БПФ-33 — 20 с; среднее количество импульсов излучения от элементов А-316 — 200, от аккумуляторов — НКГц-0,45 — 100; длительность импульса света — 0,15 с; габариты — 80×61×56 мм; масса — 0,120 кг; планируемая цена — 40 руб. и выше, в зависимости от модификации вспышки.

* Модель «Электроника ФЭ-16АУ» — автоматическая универсальная.

**«Электроника ФЭ-16У».** Изготовитель — ПО «Полярон»; начало выпуска — 1989 г.; неавтоматическая универсальная; остальные технические характеристики и внешний вид как и у вспышки «Электроника ФЭ-16А»; планируемая цена — 28 руб. и выше, в зависимости от модификации.

**«Электроника ФЭ-31».** Разработчик — НПО «Зенит»; разработка заканчивается в июне 1990 г.; начало выпуска — 1992 год; неавтоматическая; питание — автономное (А-316 «Прима», «Квант»); ведущее число (S пленки = 125 ед. ГОСТа) — 12; угол излучения верт./гориз.— 40/50°; время готовности — 10 с; количество импульсов — 100; длительность импульса света — 0,1—0,02 с; габариты — 56×34×79 мм; масса — 0,085 кг; планируемая цена — 25 руб.

**«Электроника ФЭ-31А».** Разработчик — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1992 г.; автоматическая; зона действия автоматики — от 1 до 3 м; питание — автономное (А-316 «Прима», «Квант»); ведущее число (S пленки = 125 ед. ГОСТа) — 12; угол излучения верт./гориз.— 40/50°; время готовности — 10 с; количество импульсов — 100; длительность импульса света — 0,1—0,02 с; габариты — 56×34×79 мм; масса — 0,095 кг; планируемая цена — 50 руб.

**«Электроника ФЭ-30А».** Изготовитель — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1990 г.; автоматическая с сохранением энергии; питание — автономное (4 шт. А-316, 4 × НКГц-0,45, блок питания «Электроника БПФ-30»), ведущее число (S пленки=100 ед. ГОСТа) — 25; угол излучения верт./гориз.— 30/55°; наличие автоматического дозирования освечивания, зона автоматического действия при съемке на фотопленку с S= 100 ед. ГОСТа при диафрагме 4—0,3 ÷ 5 м, при диафрагме 8—0,3 ÷ 3 м; время готовности (при питании от элементов А-316 «Прима»)— 1 ÷ 10 с, от аккумуляторов НКГц-0,45 — 1 ÷ 6 с, от блока питания «Электроника БПФ-30» — 1 ÷ 12 с; среднее количество импульсов излучения от элементов питания А-316 — 150—2000, от аккумуляторов НКГц-0,45 — 90—1200, длительность импульса света — 0,5—600 мкс; угол поворота излучателя вправо — 180, влево — 90, вниз — 15, вверх — 90°; габариты — 76×118×76 мм; масса — 0,295 кг; планируемая цена — 100 руб.

Е. ФРОЛОВ,
НПО «Зенит»

# Четыре времени года

## Весенний пейзаж

Чистое небо и яркое солнце, звонкие капели и первая зелень не могут не привлечь внимания любителей пейзажной фотографии. Однако весна является не только наиболее интересным, но и достаточно сложным, с точки зрения фотосъемок, временем года. Относительно мягкое освещение, большая продолжительность дня, обилие солнечных дней благоприятствуют съемкам, но из-за непостоянства, изменчивости весенней погоды часто меняются и условия освещения. Другая трудность весенних съемок — скоротечность происходящих в природе изменений. Вчера еще темный и неприветливый лес сегодня радует свежей зеленью распустившихся за ночь деревьев, а еще через день — ароматом цветущей черемухи. Наибольшая же трудность состоит в том, что весна как бы включает в себя все времена года, которые в течение короткого времени сменяют друг друга.

Первый период, «белая» весна, характерен тем, что повсюду лежит снег и общая картина напоминает зиму. Второй период называют обычно «серой» весной. Снег уже стаял, деревья стоят голые, часто бывают туманы — все напоминает хмурую позднюю осень с ее строго графичным рисунком. Но вот зазеленели пригорки, распустились на деревьях и кустарниках листья, наступила «зеленая» весна, и уже через несколько дней пейзаж становится таким, каким мы привыкли видеть его летом. Поэтому для съемки весенних пейзажей необходимо знать своеобразие зимних, летних и осенних фотосъемок; уметь передать в каждом снимке хотя и небольшие, но характерные особенности, отличающие весну от других времен года.

В начальный период весны характер снежного покрова отличается от зимнего: его поверхность более темная, особенно на освещенных солнцем участках, имеет грубую зернистую структуру. Эти нюансы реализуются правильным выбором светофильтра: чем темнее снежная поверхность, тем менее плотный желтый светофильтр применяется при съемке. Зернистая фактура снега хорошо выявляется при съемке в боковом, «скользящем» свете низко стоящего солнца. Очень хорошо чувствуется на снимке весенняя пора, когда в кадре присутствуют талые лужи, ручьи, особенно если съемка велась в контровом свете. При съемке таких сюжетов нужно осторожно выбирать светофильтр. При излишней его плотности и небольшой величине экспозиции, диктуемой высокой яркостью снега, вода может получаться на снимке очень темной, производя впечатление густой нефтеобразной массы. Большое значение имеет и величина выдержки. Для медленно текущей или стоячей воды она должна лежать в пределах 1/30—1/60 с, а для быстро текущих ручьев — 1/125—1/250 с. При более короткой выдержке вода получается неестественно застывшей, напоминающей стекло, а при более длинной — смазанной.

С появлением проталин возрастают контрасты. Мокрая, лишенная растительности земля и кора деревьев с темными стволами имеют очень небольшой коэффициент отражения — около 0,02, чистый снег — более 0,60. Поскольку одни участки сюжета находятся в тени, а другие ярко освещены солнцем, интервал яркостей может намного превышать возможности фотопленки. Еще более осложняется ситуация при съемке против света, особенно если в кадр попадают бликующие участки льда и тающего снега. Воспроизвести детали такого сюжета в тенях и светах иногда не удается даже при самом точном экспонировании и выравнивающем проявлении, поэтому лучше заранее определить, в каких участках изображения потери деталей будут менее ощутимы, и в соответствии с этим выбирать величину экспозиции.

В период «серой» весны темные земля и лес, почти полное отсутствие цвета не способствуют получению снимков полной тональной шкалы, а туманы, которые хотя и помогают лучше передать пространство, разделяя планы, еще больше увеличивают сходство с «осенним» сюжетом. Но это только первые впечатления. Присмотревшись внимательнее, можно увидеть многочисленные приметы весны: набухшие почки кустарника, «сережки» на ветвях ивы, пробивающуюся из-под прошлогодней опавшей листвы траву. Главная отличительная особенность весеннего мотива этой поры — талые воды, которые иногда занимают большие пространства, подтапливая наиболее низкие места. Эти элементы обычно привлекают внимание зрителя. Улучшить тональные соотношения снимков можно, включая в него деревья с светлыми стволами (тополь, осина и береза), маленькие островки нерастаявшего снега, которые порой сохраняются до появления первой зелени. В техническом отношении съемка «серой» весны трудностей не представляет в силу невысоких контрастов, особенно в пасмурную погоду, за исключением тех дней, когда освещенность падает и приходится прибегать к штативу. В такую погоду лучше снимать без светофильтров. Необходимость в их применении возникает только при съемках в солнечные дни, когда с их помощью можно притенить небо и выделить на нем облака. Весной в воздухе содержится много влаги и поэтому воздушная дымка на снимках бывает хорошо заметной. Голубой светофильтр усиливает ее действие, а оранжевый — ослабляет.

Несколько сложнее снимать весну «зеленую», когда на деревьях начинает появляться молодая листва. Период этот очень непродолжителен, всего несколько дней, потому что листочки быстро подрастают и пейзаж приобретает вид, мало чем отличающийся от летнего. Поэтому надо стараться не упускать этих дней и не откладывать съемку на завтра, так как следующий день может быть пасмурным, а еще через день пейзаж изменится неузнаваемо. В этот период лучше избегать съемки открытых пространств, так как характерные признаки начального периода «зеленой» весны малозаметны на общих планах, тогда как на крупных планах они видны хорошо и тем самым полнее раскроют авторский замысел. Обычно молодая листва создает на снимке избыточно пеструю и контрастную картину, изобилующую мелкими деталями. Повышенный контраст объясняется тем, что свежие листочки имеют блестящую, не успевшую огрубеть и запылиться поверхность. Сверкая на солнце, они создают на фоне темного леса множество мелких бликов. Картина осложняется многочисленными мелкими лужицами, в которых отражается небо и облака. Особенно трудно бороться с этим явлением при съемках против света. В таких случаях применяют голубой светофильтр, который снизит контрасты, притенит желто-зеленую траву и листву и усилит воздушную перспективу. На характер передачи мокрых бликующих поверхностей и зеркально отражающих луж этот светофильтр не повлияет в силу их высокой яркости. Снимая с голубым светофильтром, следует избегать включения в кадр больших участков неба, которое при этом получается абсолютно белым.

Очень эффектно выглядят весной цветущие деревья, однако эта яркая в жизни картина на снимках очень часто выходит невыразительной. Здесь опять нежелательна съемка общих планов, так как цветущие деревья при мелком масштабе изображения получаются в виде сплошной белой массы, сливаясь с другими такими же деревьями и небом. В этих случаях лучше включать в кадр не целиком деревья, а только их отдельные ветки, покрытые цветами. Снимая с оранжевым светофильтром при безоблачной погоде, можно получить очень темное изображение неба, на фоне которого эффектно проецируются ветки, усыпанные крупными белыми цветами. Если все же возникает необходимость снимать такие сюжеты общим планом, то лучше всего это делать при боковом освещении рано утром или вечером, когда освещение создает на кронах цветущих деревьев густые тени, подчеркивает их объем. Аналогичный результат может быть получен и при съемке в полуконтровом свете, но при этом очень трудно получить достаточно темное небо, которое в таких сюжетах наиболее желательно. В противном случае не удастся выделить осыпанные белыми цветами деревья, они сольются с небом. Во всех других ситуациях подобное освещение можно считать наиболее благоприятным и выразительным.

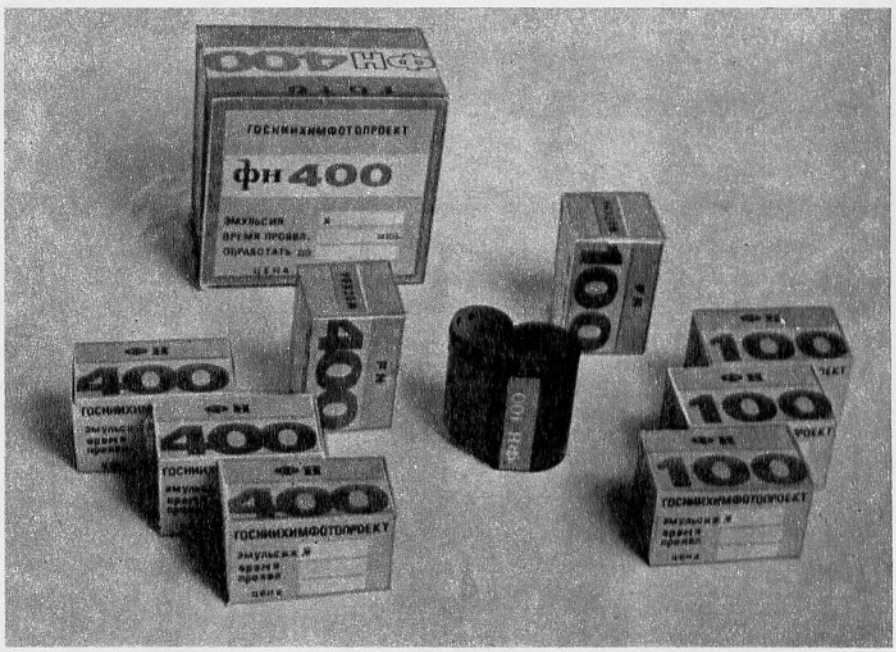
А. БАКАНОВ
ФОТО АВТОРА

«МАРТ». Середина дня, безоблачно. Широкоугольный объектив, светофильтр ЖЗ-1,4×, противосолнечная бленда, диафрагменное число — 11, пленка — «Фото-125». Наводка осуществлялась по переднему плану с целью максимально резкой проработки снега. Экспозиция определялась по яркости снега и увеличивалась на 1,5 ступени.

«ВЕСЕННИЕ ТРОПЫ». Апрель, около 17 часов, ясная погода. Широкоугольный объектив, противосолнечная бленда, диафрагменное число — 8, пленка — «Фото-65». Экспозиция определялась по интегральной яркости. Отказ от светофильтра хотя и ухудшил проработку снега на тропинках, но помог сохранить не очень высокую густоту теней от берез.

«ПРОБУЖДЕНИЕ». Последние числа апреля, солнечно, низкое положение солнца. Нормальный объектив, светофильтр ЖЗ-1,4×, диафрагменное число — 8, пленка — «Фото-64». Экспозиция определялась по яркости теневых участков стволов берез. Только благодаря полуконтровому свету удалось разделить планы, избежать пестроты и выявить мелкие, только что появившиеся листочки на ветках берез.


## ФОТОРЕКЛАМА




**ВНИМАНИЮ**
**ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ФОТОГРАФОВ**
**И ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ**

ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ И ПРОЕКТНЫЙ ИНСТИТУТ ХИМИКО-ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ РАЗРАБОТАЛ ЧЕРНО-БЕЛЫЕ НЕГАТИВНЫЕ ФОТОПЛЕНКИ **ФН-100** И **ФН-400** С ВЫСОКИМИ СТРУКТУРОМЕТРИЧЕСКИМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ, РАЗРЕШАЮЩАЯ СПОСОБНОСТЬ КОТОРЫХ СОСТАВЛЯЕТ 160 И 120 $мм^{-1}$ СООТВЕТСТВЕННО. ЦЕНА **ФН-100** (ШИРИНА — 35 ММ, ДЛИНА — 165 СМ) — 70 КОП., **ФН-400** — 1 РУБ. 30 КОП.

ПЛАНИРУЕТСЯ НАЧАТЬ ВЫПУСК ПЛЕНОК ТИПА «РОЛЬФИЛЬМ» И ПЛОСКИХ ФОРМАТОМ 9×12 СМ.

ФОТОПЛЕНКИ ПОСТУПЯТ В ПРОДАЖУ В 1990 ГОДУ В МАГАЗИН «ЖУРНАЛИСТ».

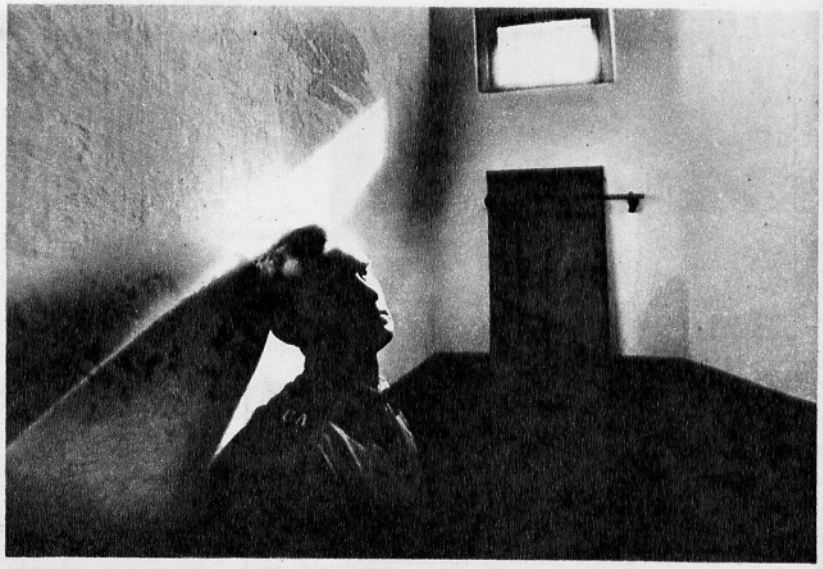
**АДРЕС МАГАЗИНА: МОСКВА, СМОЛЕНСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, 5/13.**

ИНСТИТУТ ПРИНИМАЕТ ЗАЯВКИ НА ИЗГОТОВЛЕНИЕ ФОТОПЛЕНОК **ФН-100** И **ФН-400** ОТ ОРГАНИЗАЦИЙ ПО АДРЕСУ:

**125167, МОСКВА, ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПР., 47**

# Советские призеры конкурса «Цейс-Практика-1989»

В столице ГДР состоялось заседание жюри международного фотоконкурса «Цейс-Практика».
В жюри вошли представители редакций фотографических журналов социалистических стран Европы и руководства Народного предприятия ГДР «Пентакон».
Советские авторы получили 44 премии. Из них 5 первых, 4 вторых, 11 третьих, 13 четвертых и 11 пятых. Поздравляем победителей конкурса и желаем им творческих успехов!



**А. ЖДАНОВ**
ГАУПТВАХТА

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ:

**В. ВЯТКИН**
РЕКОРДНЫЕ СЕКУНДЫ (ЦВ.)

**А. ИОЛИС**
ОХОТА НА КАБАНА

**Б. БАБАНОВ**
КРЕСТНЫЙ ХОД (ЦВ.)

**А. ПОЛЯКОВ**
ОТСТРЕЛ ОЛЕНЯ

**В. БАЗАН**
АРМЕНИЯ

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ:

**Ю. ФЕКЛИСТОВ**
ЦЫГАНЕ

**А. КРЕЙМЕР**
ИНВЕРСИЯ

**И. УТКИН**
ВДОХНОВЕНИЕ (ЦВ.)

**Е. СТЕЦКО**
АРМЕНИЯ

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ:

**В. РОДИОНОВ**
В КЛИНИКЕ ФЕДОРОВА (ЦВ.)

**И. УТКИН**
ТРЕНЕРСКИЕ СТРАСТИ
ПРЫЖОК ЛЯГУШКИ (ЦВ.)

**Д. ДОНСКОЙ**
НО ПАССАРАН! (ЦВ.)

**С. КИВРИН**
ХОККЕИСТ ФЕТИСОВ (ЦВ.)

**В. ЧИСТЯКОВ**
АНТАРКТИДА (ЦВ.)

**Ю. ЧУХАЛДИН**
ПРОНИКНОВЕНИЕ (ЦВ.)

**П. ИВЧЕНКО,**
**И. МИХАЛЕВ**
«ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ» (ЦВ.)

**В. ЯЦИНА**
ФАНАТЫ (ЦВ.)

**В. ВЯТКИН**
ЭХО АФГАНСКОЙ ВОЙНЫ (ЦВ.)

**Л. ШЕРСТЕННИКОВ**
ОТТОРГНУТЫЕ (СЕРИЯ)

ЧЕТВЕРТАЯ ПРЕМИЯ:

**С. КИВРИН**
ЕВГЕНИЙ ЕВТУШЕНКО

**А. ЖДАНОВ**
ГАУПТВАХТА

**Ю. ЕРМОЛИН**
ПАРНОЕ МОЛОКО
НАТУРЩИЦА

**Ю. КАВЕР**
ДЕТИ ПРИРОДЫ (ЦВ.)
ДЕТИ СЕВЕРА (ЦВ.)

**А. БОЧИНИН**
МЕЧТАТЕЛЬНИЦА

**А. САКОВ**
ГРАЦИИ

**А. ЕВСТИФЬЕВ**
ВРАТАРЬ

**С. ГУНЕЕВ**
ПРОЩАЙ,
ОЛИМПИЙСКОЕ ЗОЛОТО!

**Б. БАБАНОВ**
ЛЕД БАЙКАЛА (ЦВ.)

**И. КУЗЬМИН**
ВЕЧЕРНИЦА

**Б. МЕЛЬНИКОВ**
ГЛАЗ БОЖЬЕЙ КОРОВКИ

ПЯТАЯ ПРЕМИЯ:

**Л. АССАНОВ**
РОДИНА

**А. МЕЛИХОВ**
В БОЛЬНИЦЕ

**С. ПОЖАРСКИЙ**
АТАКА

**В. НАСЕДКИН**
РЕГБИ

**С. ГУНЕЕВ**
МЕТАТЕЛЬ МОЛОТА
ОЛИМПИЙСКИЙ ЧЕМПИОН

**В. РОДИОНОВ**
ГИМНАСТИКА (ЦВ.)

**А. ЛЫСКИН**
МАДОННА АРКТИКИ (ЦВ.)

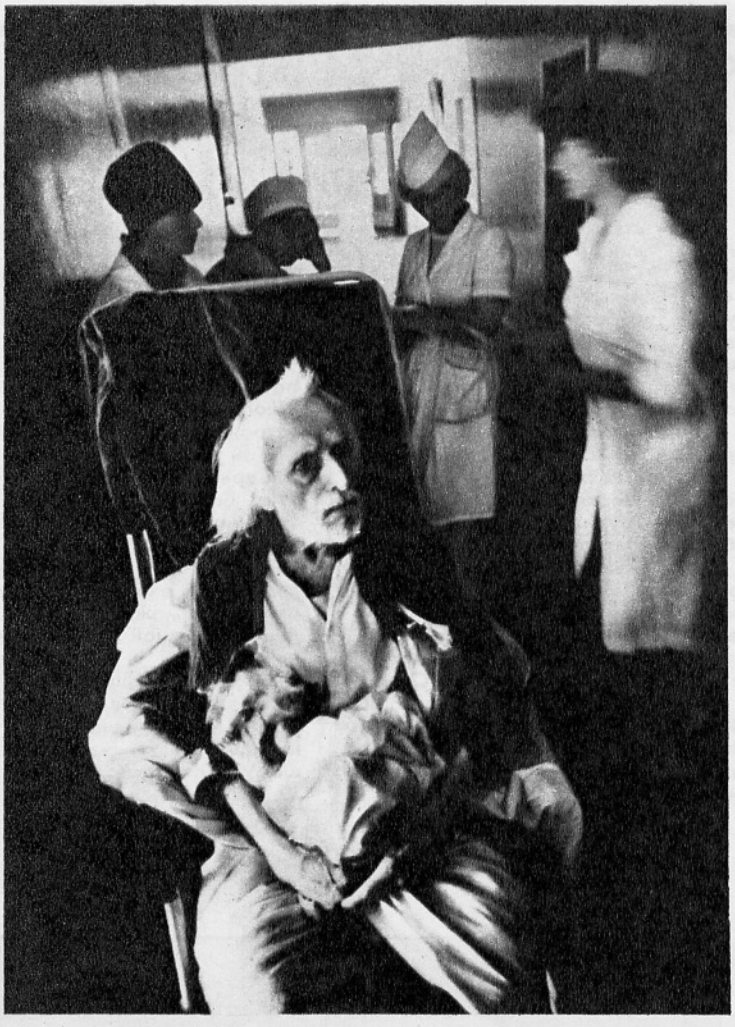
**В. ОГЛОБЛИН**
ОДНАЖДЫ В ПАМЯТИ (ЦВ.)

**А. МАНСУРОВ**
НЕ ТРОНЬ!

**Ю. КАВЕР**
МЕЛОДИЯ (ЦВ.)

**Л. АССАНОВ**
РОДИНА

**Л. ШЕРСТЕННИКОВ**
ИЗ СЕРИИ «ОТТОРГНУТЫЕ»

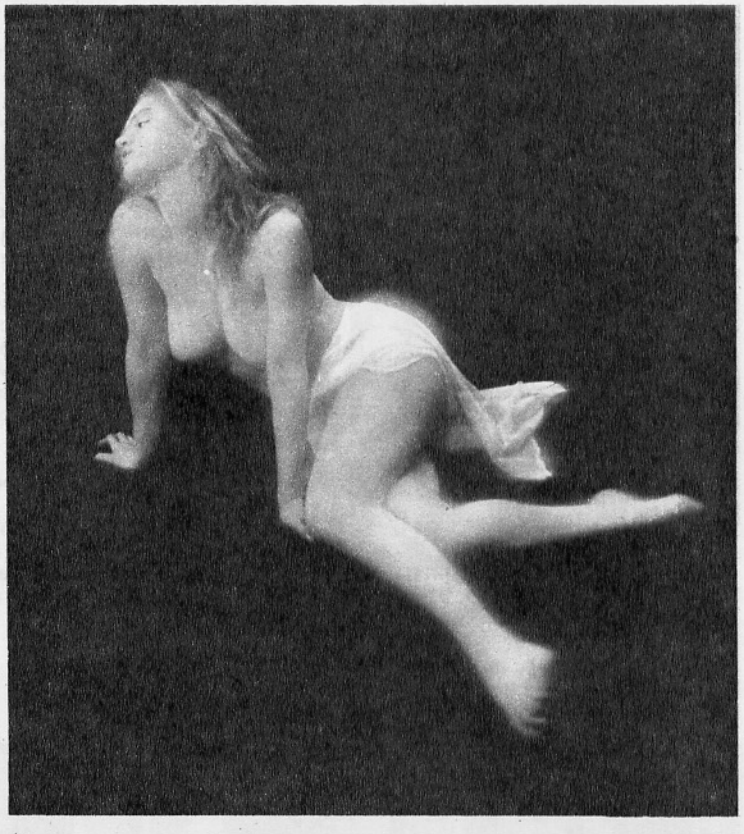


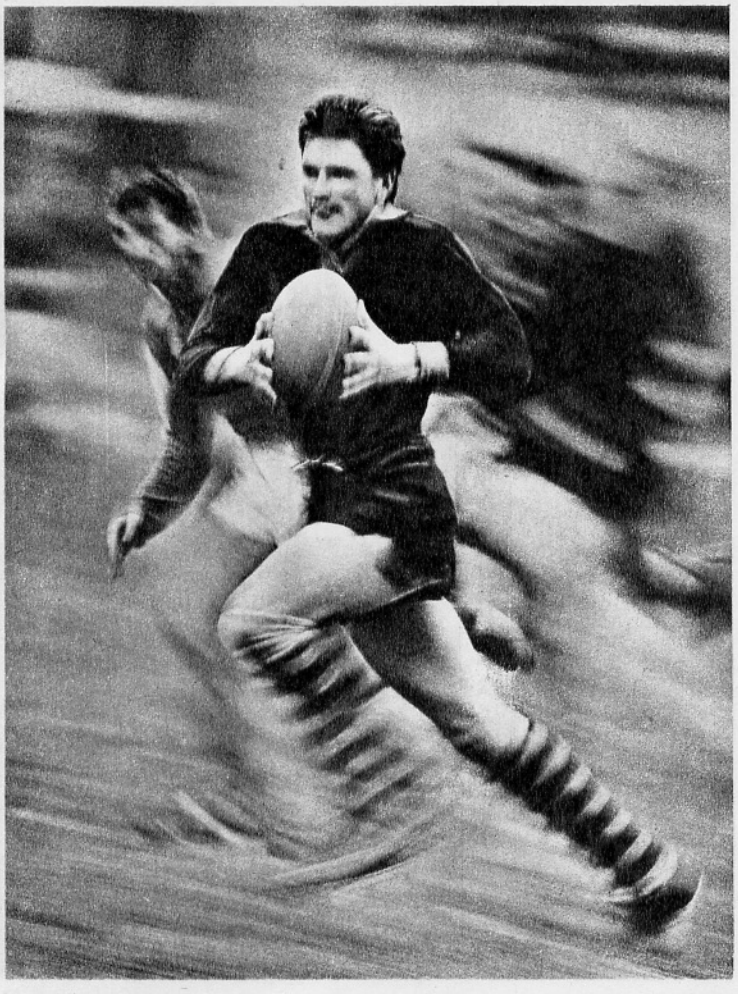
**А. МЕЛИХОВ**
В БОЛЬНИЦЕ

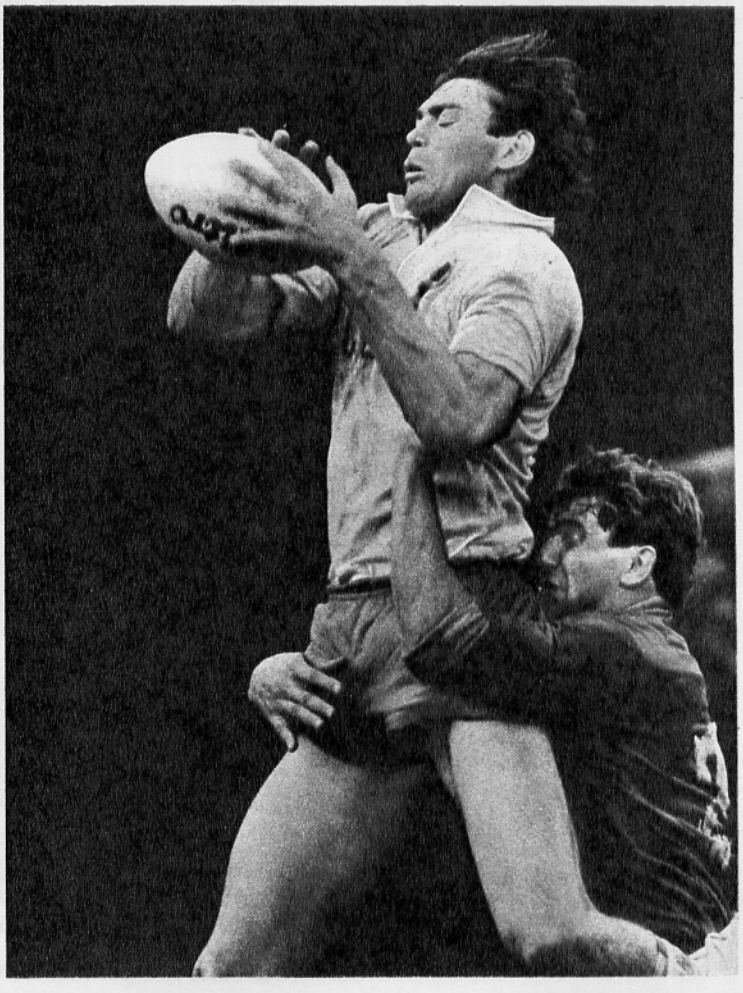
**Ю. ЕРМОЛИН**
НАТУРЩИЦА

**С. ПОЖАРСКИЙ**
СОЛО

**В. НАСЕДКИН**
РЕГБИ







# Алексей Тарханов Случайная встреча

## ХЕЛЬМУТ НЬЮТОН В МОСКВЕ

Х. НЬЮТОН

В октябре 1989 года в 14.45 на эскалаторе станции метро «Комсомольская-кольцевая» господин с фотоаппаратом попросил у девушки разрешения ее сфотографировать. «Задержитесь, пожалуйста, хотя бы на пять минут,— сказал его спутник,— это один из самых известных фотографов мира».

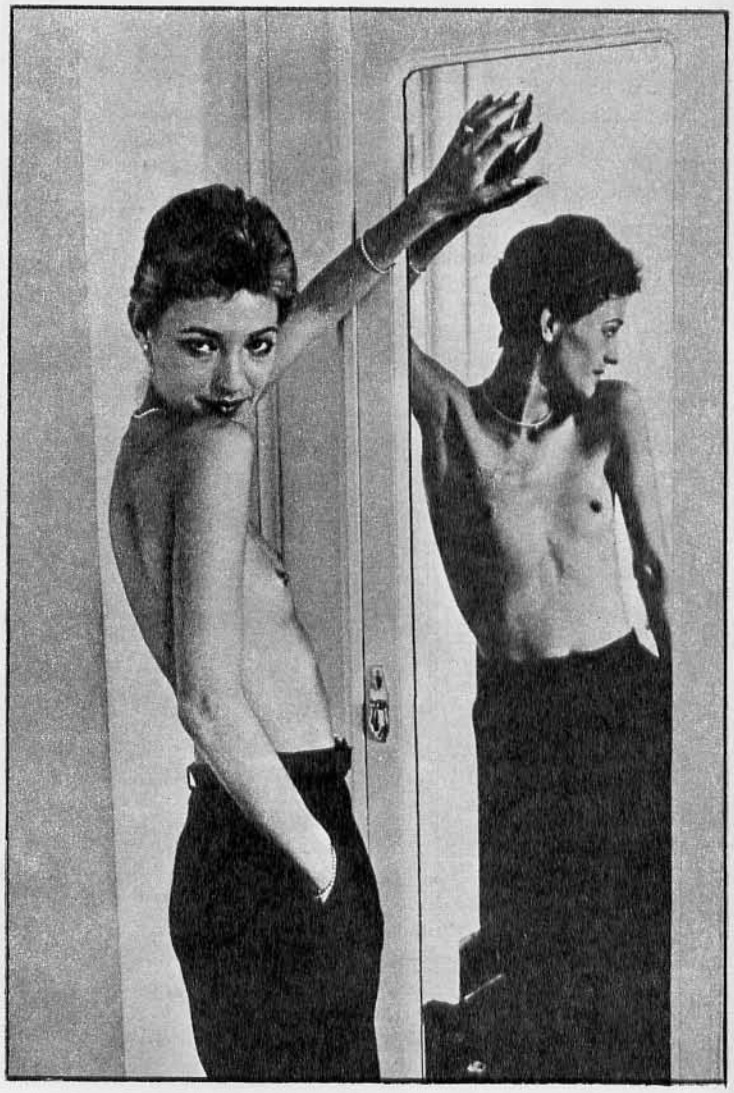
Классика бульварной литературы: случайная встреча в метро, которая способна разом изменить судьбу и профессию. Кинематографический сюжет. Впрочем, сюжет без развития. Девушка не поверила и заторопилась на электричку в Конаково.

Фотографа звали Хельмут Ньютон. Он приехал в Москву на три дня. В редакции «Декоративного искусства», в музее имени Пушкина и в Первой галерее на Страстном бульваре он показывал около ста своих работ: моду, портреты, ню. Ньютон? В Москве? Для тех, кто знает мир современной фотографии, это звучит парадоксом. Фотограф богатый и «для богатых», снимающий для лучших журналов и только по сверхпрестижным заказам. Трудно представить себе фигуру, более неподходящую для Москвы образца 1989 года. «Неудивительно,— оправдывались в каталоге,— что в Москве захотели увидеть выставку Хельмута Ньютона. Среди известных фотографов он, как никто другой, представляет западный мир, идолами которого стали потребление, соблазн, холодная красота дизайна и моды». Неудивительно? Еще как удивительно.

Самое забавное в том, что Ньютон действительно оказался в Москве по чистой случайности или, вернее, по выбору авиакомпании «Люфтганза», решившей устроить такую выставку. В этой чистой случайности выбора заключалось, вероятно, большое преимущество: неожиданный контакт одной культуры с другой, совершенно ей чуждой, вызвал некий очень полезный шок, невозможный при более правильной и постепенной осаде.

Ньютон — значащая фигура. В этом году в Нью-Йорке ему вручена премия как фотографу, «изменившему облик фотографии моды». Родился он в

САЛЬВАДОР ДАЛИ. ФИГУЭРАС, 1986
ЛУЛУ ДЕ ЛА ФАЛЕЗ.
ОТЕЛЬ «ПОН-РОЙЯЛЬ», ПАРИЖ, 1975



1920 году в Берлине, перед войной эмигрировал, жил в Австралии, работал в Англии, Франции и Америке, теперь поселился в Монте-Карло. Два города — Париж и Нью-Йорк — отмечены им как столицы мировой моды, в которых только и может работать настоящий фотограф.

Ньютон не любит громоздкой техники. Он использует автоматический «Кэнон», снабженный всеми возможными приспособлениями, иногда меняя его на «Хассельблад». При этом с узкой пленки он получает увеличения практически любого размера. В 1981 году на выставке в Париже двухметровые «ню» были напечатаны в точный размер модели.

Он не ищет технических эффектов, очень неохотно работает в павильоне, предпочитая реальные точки, которые могут быть затем отмечены в подписях «отель «Карлтон», «отель «Пон-Ройяль», «студия «Вог», Париж». Так в портретах. Но и в фотографиях моды места съемки вполне узнаваемы или хотя бы определены. Эти места по указаниям мастера подыскивают, надо сказать, специальные люди, они же ищут соответствующие точки и привозят Ньютону фотографии, сделанные «Полароидом». Особый штат занимается натурщицами. Мастеру остается поставить мизансцену и нажать на спуск аппарата, поданного ему ассистентом.

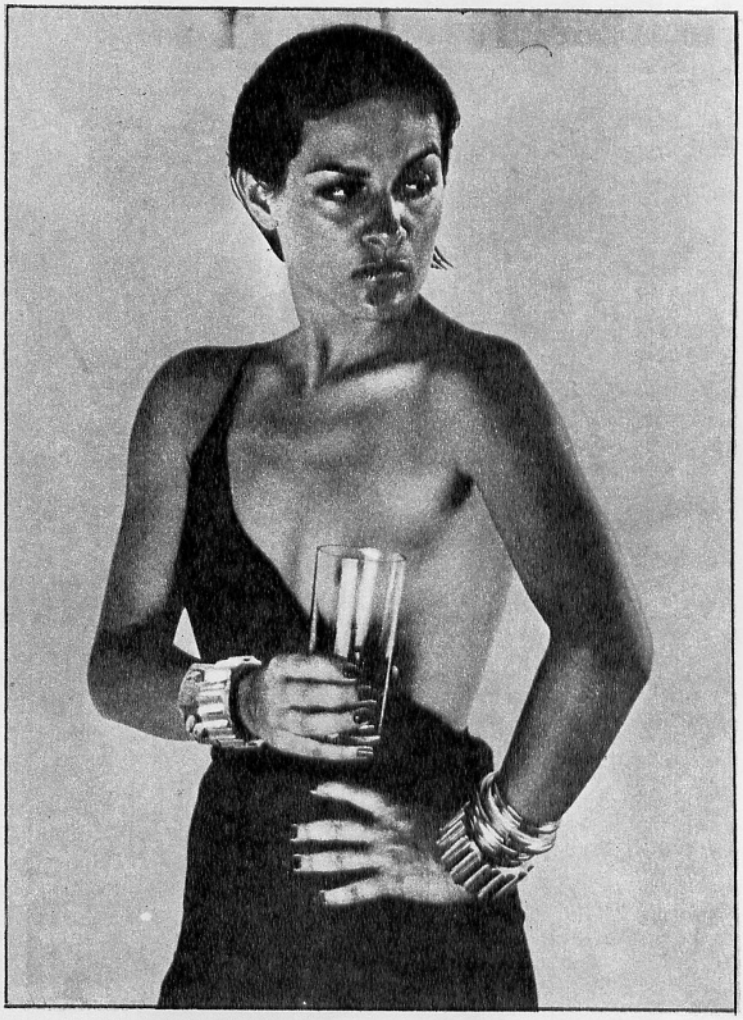
И все равно, при прочих равных условиях, снимок, сделанный Ньютоном, всегда будет чем-то отличаться.

В 50-х годах работы Ньютона иногда бывало трудно напечатать. Они многих шокировали. Не так уж просто понять его эстетику — странную, холодную, но в то же время проникнутую эротикой. Мнения очень различны, и я знаю людей, которых его работы отталкивают, несмотря на все техническое совершенство и фантастическую выстроенность. Ньютону как будто бы вовсе чужда естественность, он не запечатлевает мир, но создает его на свой вкус, манипулируя своими моделями.

Велик соблазн протянуть линию его творчества от берлинского детства. В конце 30-х он начал свою карьеру профессионального фотографа. С 1934 года Германия стремительно менялась. Хотя справедливо, что родину нельзя увезти на подошвах башмаков, но образ ее, нетленный образ — законный трофей эмигранта. Покидая Германию, каждый брал с собой нечто. Ньютон увез довоенную визуальную эстетику немецкого кинематографа. Он учился восприятию архитектуры по «Метрополису» Фрица Ланга, он впитывал изощренную чувственность киноэкспрессионизма, и эта фантастика сочеталась с прямолинейностью натурных съемок многочисленных «каммершпиле» с их подчеркнутой фактурностью интерьеров. Весьма вероятно, что среди фотографов 80-х годов он — единственный прямой наследник немецкого фото- и киноавангарда 30-х, и в этом смысле не имеет себе равных, и одинок, хотя ему и пытаются подражать.

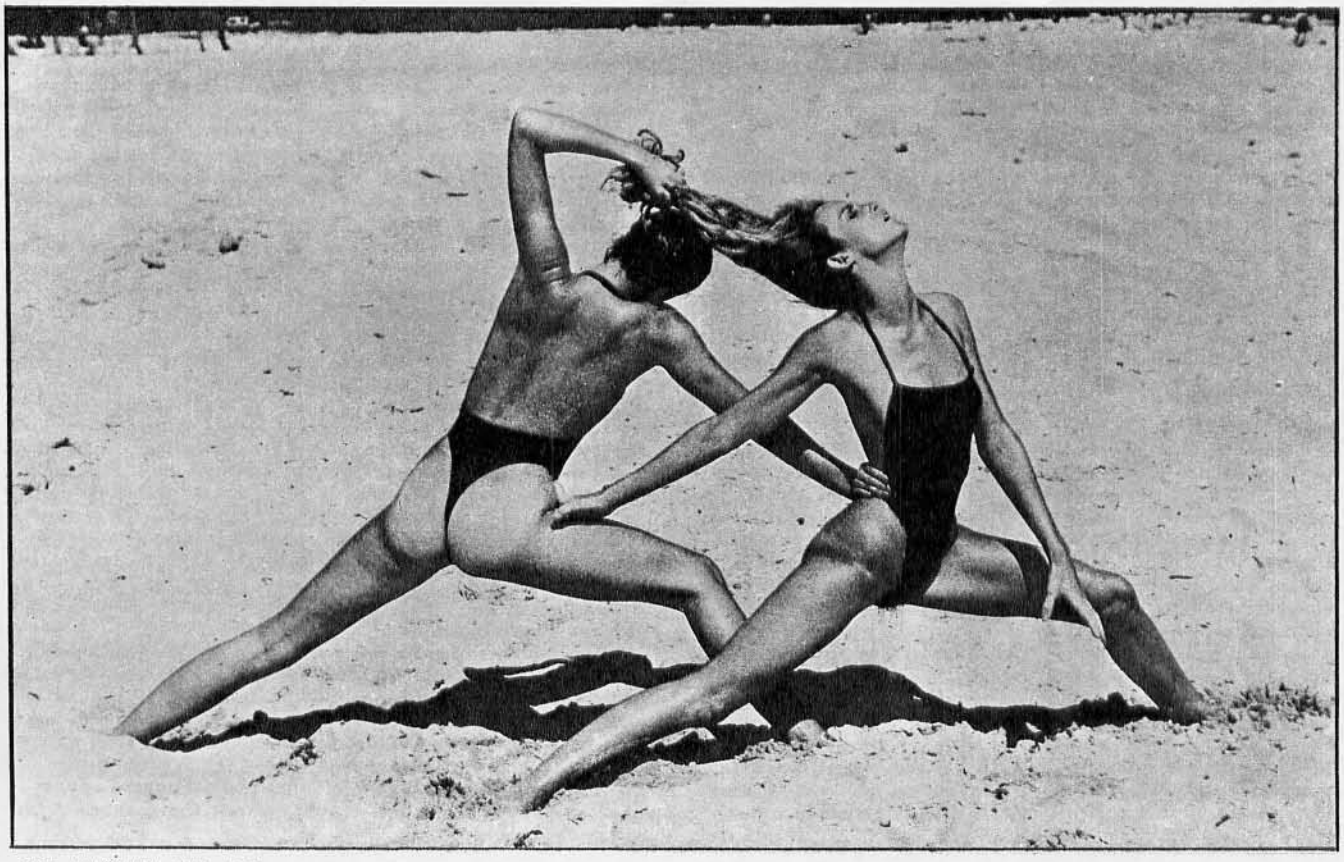
Если каждая фотография моды — это кадр из так и не снятого фильма, то его портреты не менее театральны. Среди показанных здесь фотографий немало различий.

Портрет Рэкел Уэлч близок скорее к рекламной фотографии — работа более других формальная. Но когда модели входят в круг его знакомых, глубина сразу меняется. Портрет Лулу де ла Фалез (советчицы и друга Ива Сен-Лорана) — мотив зеркала, столь характерный для Ньютона. Это, если хотите, двойной портрет, сходный с портретом сестер или подруг, слегка соприкасающихся руками. Фас. Профиль. Две разных женщины, которых объединяет только поза, да еще полоски браслетов и ожерелий. Темная на белом фоне фигура Паломы Пикассо: крепкие, почти мужские (чьи?) пальцы, держащие стакан. Черное платье, приоткрывающее грудь. Портрет Сальвадора Дали



«ВОГ», ПАРИЖ, ФРАНЦИЯ. 1978

ПАЛОМА ПИКАССО, САН-ТРОПЕЗ. 1973



«ВОГ», МАЙАМИ, США, 1975

РЭКЕЛ УЭЛЧ, ЛОС-АНДЖЕЛЕС, 1980

ФОТО ХЕЛЬМУТА НЬЮТОНА

в нарисованном интерьере с настоящими, но такими условными складками шелка, где единственно реально лицо умирающего гения, да гуттаперчевая трубка, привязывающая его к жизни.

Но таковы наши впечатления, а на пресс-конференции мастер говорил, что он преимущественно рекламный фотограф и не любит, когда от его фотографий ждут чего-то большего. Что ему чужды изыски. Что, хотя многие его работы можно встретить в музеях, он не склонен работать специально «для выставки». Он снимает для журналов, причем определенных журналов (даже не для газет: если следовать биографам, дебют в качестве фоторепортера сингапурской газеты в 1942 году не удался). Он — прежде всего профессионал. Он — фотограф. Он — ни в коем случае не «художник». И вообще, его любимое выражение на сей случай: «Искусство — грязное дело».

Это привело в ярость «телевизионную даму», и она атаковала Ньютона вопросами.

Знает ли он советских фотографов?

— Очень мало — по специальному выпуску французского журнала «Фото»...

Что он о них думает?

— Есть интересные работы...

И если это все, что он может сказать, что же в таком случае привело его в Москву? Тут Ньютон впервые удивился и ответил: «Меня пригласили, и я приехал».

Мы как-то подозрительно быстро привыкли к тому, что Москва стала модным городом. И нам кажется, что все приезжают посмотреть на нас, что мы им безумно интересны, и мы готовы требовать этого интереса, и даже сердимся на его отсутствие. В результате программа «Время» выставки Ньютона так и не показала.

Время ли спорить, кто кому больше нужен: мы — Ньютону, или Ньютон — нам. Конечно, он — нам. Его выставка для нас — это новое преодоление комплексов, это прямое, без посредников, прикосновение к другому миру, взгляд на него изнутри, доступный только самому западному из западных фотографов. Боюсь, что поняли мы это слишком поздно.

Внешний успех очевиден. Прошли вернисажи и банкеты, мгновенно исчезли каталоги, а когда журнал «Декоративное искусство» попытался напечатать несколько снимков своего гостя, в типографии едва не растащили оттиски... И все же. Не образ ли это нашей встречи с искусством Хельмута Ньютона? «Остановитесь,— говорят нам,— вот один из лучших фотографов мира». Куда там. Мы спешим в Конаково.

АВТОПОРТРЕТ С ДЖУН И МОДЕЛЯМИ.
СТУДИЯ ЖУРНАЛА «ВОГ», ПАРИЖ, 1981

# Лев Аннинский **На балу муз**

Отдавая дань общепринятой метафоре, В. Михалкович и В. Стигнеев на первой же странице своей книги * уподобляют фотографию Золушке. У метафоры несколько резонов, впрочем, небесспорных. Золушка является на бал последней, когда все партнеры разобраны. Фотоискусству каких-нибудь полтораста лет: на фоне мировой истории искусств возраст младенческий. Золушка работяга, ей не до красот. Фотография тоже работяга: «объективность объектива» — крест нелегкий, «неприметная черновая работа» отнимает у фотографии массу сил и времени. Так что теорию ей приходится брать взаймы. У живописи. Воистину, Золушка.

Есть, конечно, и утешения. Без «черновой работы», в общем, ни одно искусство не обошлось. Поэтика архитектуры рождается из еще большей «грязи», хотя, конечно, спору нет, фотографии пришлось потрудиться: и на газетной полосе, и в научной лаборатории. В какой-то степени интенсивность ее работы за эти пятнадцать десятилетий помогла ей наверстать упущенное по «молодости». А вот кинематограф прибежал на пиршество еще позже, а нашумел больше. И теоретических работ, исследовавших его поэтику по всем линиям, хватает. Так что вряд ли «молодые искусства» так уж обделены на этом пиршестве.

Авторы настоящего исследования опираются на солидный фундамент, сложенный их предшественниками: здесь цитируются практики и теоретики от Родченко до Шерстенникова, от Вартанова до Раппапорта, не говоря уже о том, что кроме практиков и теоретиков фотоискусства авторы книги опираются на мощный слой общего искусствознания, стараясь понять фотоспецифику (фотогению) в контексте мирового эстетического опыта.

Безмерность задачи локализована и структурирована следующим образом. Есть три точки опоры у всякого «изобразительного высказывания» (и не только изобразительного). Есть я, есть ты и есть то меж нами, что я тебе говорю. Применительно к фотоснимку: я — это выбор объекта, компоновка, тон (тональность, интонация); ты — это результирующее воздействие, «образ», который мною тебе передан; наконец, то, что я тебе сказал,— это смысл, это связь моего сообщения с предметным миром. Теперь немножко изменим порядок. Сначала будет предмет, потом я, потом ты. Перед нами — план книги. Первая глава — предмет изображения. Соотношения вещи и образа вещи. Материал и глаз. «Перевод» материального мира в духовный образ материального мира: сущностные силы, сокрытые в реальности линии напряжения, «просящиеся» в кадр. Все то, что выражает в снимке внешнюю реальность.

Глава вторая — поэтика снимка. Выразительность технических средств. Значимость формата, динамизм плоскости, роль центра, диагоналей, сечений. «Воздушное тело», очерченное предметами в кадре. Смысл высокого и низкого тонов. Все то, чем «я» (автор снимка) выражаю внутреннюю реальность (себя).

Глава третья — образность в фотографии. То, что воспринимаешь ты, берущий снимок в руки: воспринимаешь характер, воспринимаешь пространство, воспринимаешь предмет.

В главе четвертой эти варианты образности положены на жанровую сетку: портрет, жанр (не жанр вообще, а «жанровый снимок», простите неуклюжесть нашего языка), пейзаж, натюрморт. Это все — классика, пришедшая в фотографию из живописи. Есть и авангард: два жанра, пришедшие из новой реальности, от новых возможностей. Это — фрагмент. И монтаж: монтаж иллюзионный, силящийся остаться в пределах фотоискусства, и монтаж неиллюзионный, откровенный, вылетающий из фотоискусства куда-то в графику, в плакат, в иероглиф, в знаковый код...

Книга систематична и фундаментальна. Но прелесть ее не в этом. Прелесть в том, что все эти рассуждения положены на материал, сопровождены иллюстрациями и на девять десятых являют собой конкретный разбор помещенных в книге снимков, где премудрость фотопоэтики растолковывается предметно и «на пальцах». Сквозь теорию просвечивает портрет современного фотоискусства.

Кстати, о бедности Золушки. Ей куда легче экипироваться на бал муз, чем старшим сестрам. Попробуйте даже в совершеннейших репродукциях передать прелесть живописи — потери будут ощутимы. Я уже не говорю о театре, танце, скульптуре, архитектуре, кино или о новейшем из нуворишей — о телевидении. Любая книга на эти темы фиксирует лишь тени богатств. Меж тем фотоискусство в книге не теряет практически ничего, тут только графика равносчастлива ей. Поэтому репродукции фоторабот в сочетании с разборами дают колоссальный читательский и зрительский эффект, они переодевают нашу Золушку из кухонной рвани в парадный блеск буквально на ходу.

Две сотни фотографий высочайшего качества от времен фотоклассики до наших дней: Родченко, Игнатович, Лисицкий, Картье-Брессон, Функе, Судек, Гиппенрейтер, Бинде, Спурис, Браунс, Тугалев, Ракаускас, Корешков, Еутырин, Кальвялис, Гнисюк, Михайлов... Рассматривать их под тем или иным углом зрения, предложенным авторами книги,— занятие даже более увлекательное, чем сопоставлять известные высказывания Кракауэра или Мукаржовского с еще более известными высказываниями Дидро или Фаворского, а также с неизвестными, взятыми из архива высказываниями Эйзенштейна.

Вы можете не соглашаться с Михалковичем и Стигнеевым в трактовке той или иной фоторабoты (они готовы к иным толкованиям), вы можете сказать им, что любая настоящая фоторабота вообще «неисчерпаема, как атом», то есть может быть бесконечно перетолковываема в зависимости от «горизонта ожиданий» (авторы и это оговаривают: возможность бесконечного интерпретирования), но практика такого разбора есть замечательная школа для фотозрителя. Вы рассматриваете «золотое сечение» у Вайцекаускаса, вы соображаете, как Слюсарев синим пятном в центре снимка гасит разгон синей диагонали из правого нижнего угла, вы вдумываетесь в сами эти диагонали, стараясь почувствовать у того же Суткуса, как изменится звучание снимка, если «Ракету», пересекающую волны, повернуть зеркально и из умиротворения обернуть в мятежность. «Диагональ борьбы», «диагональ ухода»... Куда просится добро, куда зло? Правое дело тяготеет к правой стороне рамки... Ну, конечно! На полотнах наших баталистов красные наступают сверху и справа, а белые пятятся влево вниз, и этот же композиционный канон разводит русских и немцев на плакатах Отечественной войны, впрочем, тут могла действовать и географическая аналогия: запад — восток. А Суриков в «Покорении Сибири», поменяв местами «правых и виновных», тоже держался географической схемы? Ермак у него идет слева — с запада... Или тут какая-то физиологическая закономерность, связанная с движением правой руки по плоскости картины? Но фотограф рукой и кистью не двигает, он смотрит в видоискатель и слушает голос интуиции... а законы структурного напряжения все-таки действуют, ритмы сечения: три к пяти, два к трем, справа «дом», слева «даль», диагональ ухода лишь в подъеме дает эффект ухода, в падении она дает эффект возврата... Золушка-фотография, с запозданием влетевшая на бал, стремительно осваивает правила танцев.

Чего не хватает мне в исследовании Михалковича и Стигнеева? Продолжая ими же заявленную метафору, мне не хватает истории современного танца. Вековые правила, вечные законы, тысячелетний развод фигур — это хорошо, прочно, славно.

А может, вырвавшаяся с кухни чумичка знает что-то такое, что неведомо матронам, чьи родословные теряются в мареве времен? И в борьбе «конструктивности» против «пикториализма», в жажде «новой вещности» 20-х годов сказывается не то, чему фотография мечтает научиться у живописи, а то, чему она может научить живопись? Теперь это уже факт — фотографические мотивы у живописцев: ракурсы, фактура, гиперреализм... Но что за этим стоит? Какое понимание реальности?

Коренной пункт Михалковича и Стигнеева: фотографизм — это ценность не «для» чего-то другого (для достоверности, для красоты, для уловления фаз и т. д.), фотографизм — это ценность, в которой в самой «что-то есть»: божий замысел о мире. Ведь не предметы же снимает фотохудожник, он снимает «линии напряжения».

Куда же «идет» фотоискусство?

В портрете: от характерности и представительности деталей, от выразительности пространственных компонентов — к собственной экспрессии фотоизображения, к выразительности его структуры, к акцентированной тональной и цветной трактовке.

В натюрморте: от бытовой обоснованности к обоснованности внебытовой: что угодно с чем угодно соединить — дать голос «самому пространству», его «свободе».

И фрагмент — все менее «часть целого» и все более — «сгусток мироздания».

Откуда и куда ведет это нетерпение — вырваться за пределы «видимой реальности»? Как связать, совместить, сопрячь эту общую траекторию с линиями национальных школ в фотографии, парадоксально расцветающих в нашем интегрирующемся мире?

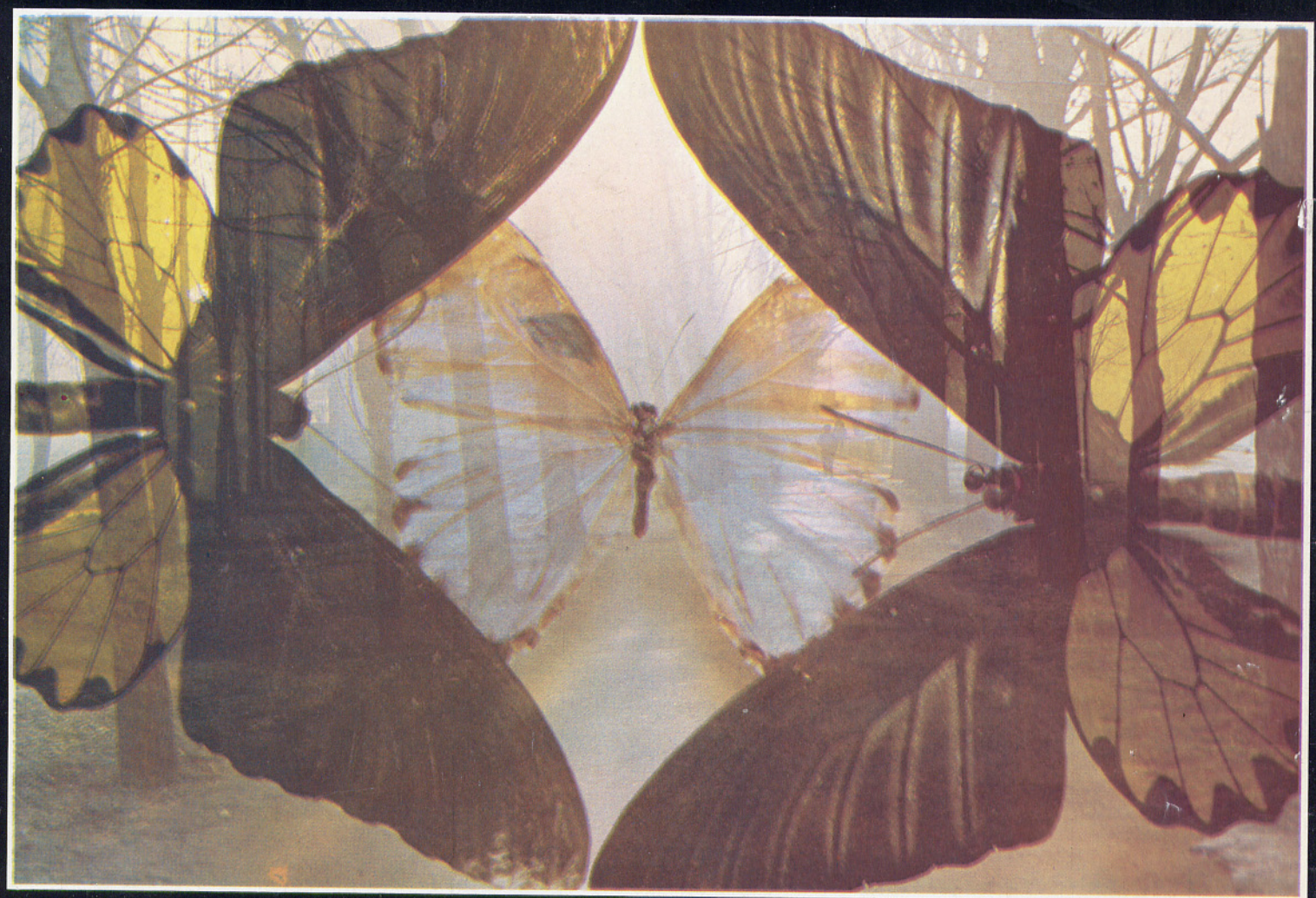
Золушка роняет башмачок и улетает за край кадра, а мы по башмачку угадываем: куда и зачем?

В следующих книгах Михалкович и Стигнеев могут проследить ее дальнейший маршрут.

---

* В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. Поэтика фотографии. — М.: Искусство, 1989.

**ИГОРЬ ЯКОВЛЕВ**
(МОСКВА)
ФАНТАЗИЯ



Цена 70 коп.
Индекс 70869